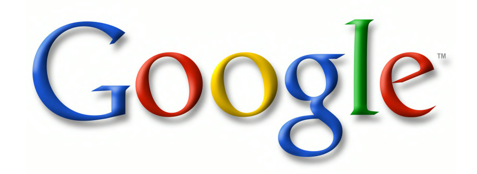
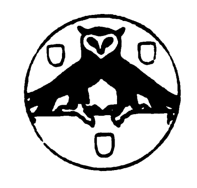








WÜRZBURGER BILDHAUER · DER RENAISSANCE · UND DES · WERDENDEN BAROCK · 1540–1650

VON · LEO · BRUHNS

MIT · 156 · TAFELBILDERN

VERLAG · FÜR · PRAKTISCHE
KUNSTWISSENSCHAFT
DR · F · X · WEIZINGER · & · CO.
ZU · MÜNCHEN · 1 · 9 · 2 · 3

Dieses Werk wurde im Sommer und Herbst 1922 von der Buchdruckerei E. Haberland, Leipzig, gedruckt. Die Lichtdrucktafeln stellte die Graphische Anstalt J. B. Obernetter, München, her. Die Einbände fertigte die Firma Carl Einbrodt, Leipzig, nach Entwürfen von Erich Etzold an. Von der Auflage wurden hundert Exemplare in Halbleder gebunden und 1—100 numeriert.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

MEINE Arbeit ist ein Beitrag zur deutschen Künstlergeschichte, zur Tatsachen-, nicht zur begrifflichen Forschung. Im allgemeinen mag es richtig sein, was Wölfflin im Vorwort zu seinen „Grundbegriffen" sagt, daß diese mit jener nicht Schritt gehalten hätte — für weite Strecken der deutschen Kunst trifft eher das Gegenteil zu. Die Untersuchungen über die Begriffe Renaissance und Barock sind gerade durch Wölfflin selbst auf einem Gipfel angelangt, wo sie sich wohl eine Weile ausruhen können — die Ordnung der deutschen Denkmäler dieser Stilepochen ist dagegen weit zurückgeblieben. Hier warten noch große und wertvolle Materialmassen auf den sammelnden, verteilenden Verstand, auf das einfühlende Gemüt; hier macht immer noch vieles weit mehr den Eindruck eines verfilzten Knäuls als eines übersichtlichen Gewebes. Ich habe versucht, auf die Weise am Entwirren mitzuhelfen, daß ich mir einen besonders dicken Knoten ausgesucht, den ich in seine Fäden zerlegt und diese bis an ihr Ende herausgezogen habe. Unter „Würzburger Bildhauern der Renaissance und des werdenden Barock" habe ich nicht nur solche Künstler verstanden, die zwischen 1540 und 1650 in der Stadt oder im Bistum ihren Wohnsitz gehabt, sondern auch alle die, welche hierher Werke geliefert haben. Ich bin allen Radien nachgegangen, die einmal in meinen Mittelpunkt eingestrahlt haben, und habe so einen Kreis erhalten, dessen Peripherie recht weit gespannt ist. Sie berührt den Rhein, läuft am Untermain entlang, über die Rhön, den Thüringer Wald, die Linie Bamberg—Nürnberg—Eichstätt, die alte fränkisch-bayrische und fränkisch-schwäbische Stammesgrenze. Innerhalb dieses Kreises habe ich aber selbstverständlich nicht alles untersucht, sondern nur die Werke derjenigen Plastiker, die wenigstens einmal auch für Würzburg gearbeitet haben. Und selbst unter diesen sind manche unberücksichtigt geblieben, nämlich alle Urheber von Werken, die nicht aus Stein oder Holz, sondern aus Stuck oder Metall sind, weil letztere, übrigens an Zahl gering, sich bei meinen Forschungen bald als viel weniger bodenständig erwiesen: die Stuckaturen zum Teil als Arbeiten künstlerischer Vaganten von manchmal sehr ferner und dunkler Herkunft; die Metallplatten durchweg fremde Importware, deren Artgenossen der Handel allzuweit verstreut hat.

Mein Buch birgt die Ernte mehrerer zum Teil weit zurückliegender Sommer und Herbste in Würzburg. Geschrieben wurde es, unter ungünstigen Verhältnissen, 1918/19 in der Schweiz; im Sommer 1920 wurde es von der philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt als Habilitationsschrift angenommen;

der Drucklegung standen lange scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Die vom Verleger dringend gewünschte und leider im Text so wenig beobachtete Kürze verbietet es mir, in diesem Vorwort alle diejenigen zu nennen, die mir in irgendeiner Weise geholfen haben. Es sind viele; manche weilen nicht mehr unter den Lebenden. Einigen muß ich aber doch auch an dieser Stelle meinen Dank abstatten. Der Custos des kunsthistorischen Museums der Universität Würzburg, Herr Dr. Richard Sedlmaier, hat mir in aufopfernder Weise durch Büchersendungen, photographische Aufnahmen, wissenschaftliche Erkundigungen geholfen. Der beste Kenner der Würzburger Altertümer und städtischen Archive, Herr Privatier Lockner, hat mir zahlreiche Notizen selbstlos überlassen. Herr Archivar Dr. August Sperl, der Direktor des Würzburger Kreisarchivs, ist mir ein stets hilfsbereiter Förderer meiner Forschungen, besonders auch im Archiv des Juliusspitals gewesen. Herr Kreisarchivrat Dr. Oberseider hat mich im Sommer 1917 im Bamberger Kreisarchiv auf ein bis dahin unbekanntes, sehr wertvolles Aktenfaszikel aufmerksam gemacht. Herr Dr. h. c. Reichsgraf von Ingelheim Echter von Mespelbrunn hat mir Gelegenheit gegeben, in seinem Familienarchiv zu Geisenheim einige Entdeckungen zu machen. Endlich hat mir Herr Konservator Professor Dr. Mader in München zahlreiche Photographien des bayrischen Landesamts für Denkmalpflege unentgeltlich zur Verfügung gestellt.

EINLEITUNG

Würzburgs Charakter als Kunststätte. Die Zunft und ihre Regeln

*

WAS Deutschland in Europa, das ist Unterfranken in Deutschland: das Land der Mitte, ein Sammelbecken für viele Einflüsse, von mehr seeartig sich ausbreitendem, als stromartig vorwärts drängendem Charakter. Man kann in Würzburg vielleicht besser als in irgendeiner anderen Stadt die ganze Entwicklung der deutschen Architektur und Plastik studieren (die Malerei ist trotz stets vorhanden gewesener zahlreicher Kräfte nur zu Tiepolos Zeiten bedeutend gewesen), das 14., 15., 16. und 17. Jahrhundert haben in gleichem Maße Denkmäler von hervorragender Menge und Güte hinterlassen; das 18. hat durch seinen Residenzbau die Stadt mit europäischem Ruhm gekrönt — aber das reiche und starke Gewächs dieser Kunst hat seine Früchte nur zum geringeren Teile aus eigenem Stamme gewonnen, zum größeren aus Pfropfungen mit fremden Reisern. Fast jede auffällige Stilwandlung, fast jeder Aufschwung im künstlerischen Leben des Bistums geht auf irgendeinen zugewanderten Fremden zurück. Über den älteren Jahrhunderten lagert in dieser Hinsicht Dunkelheit: ob im 12. der Baumeister des Domes Enzelin, ob im 14. die bedeutenden Plastiker Einheimische oder Fremde gewesen sind, meldet keine Urkunde noch Chronik. Aber schon für das 15. Jahrhundert, wo Kunstwerke und Schriftquellen mitteilsamer werden, scheint es festzustehen, daß einiges vom Besten besonders von mittelrheinischen Künstlern geschaffen worden ist[1]. Am Abendhimmel der Gotik strahlt der milde Stern Tilmann Riemenschneiders, des Mannes, der Unterfranken zum Umbrien Deutschlands gemacht, der seine weiche und etwas entnervende Luft, seine anmutige, aber etwas beengende Landschaft, seine gefühlvolle, aber etwas kleinbürgerliche Volksseele in Madonnen, Heilige und Grabmäler übersetzt hat. Er ist bekanntlich ein Niedersachse gewesen, ein Sohn des Harzes, während die Wurzeln seiner Kunst nach Ulm zu gehen scheinen[2]. Um 1670 hält der reife Barock seinen Einzug in Würzburg und schlägt hier eines seiner Hauptquartiere auf: sein Vater in der Architektur ist der Italiener Petrini, sein Hauptmeister in der Plastik der Vlame Jacob van der Auvera. Im 18. Jahrhundert wird Würzburg die Hauptstadt des deutschen Rokoko: die Künstler sind der Egerländer Neumann, die Italiener Tiepolo und Bossi, der Tiroler Oegg und viele andere Fremde. Nicht anders ist es aber auch in der Zeit gewesen, die in meiner Arbeit behandelt werden soll. Wenn sich die Geschichte der Plastik zwischen 1540 und 1650 ganz von selber in drei große Abschnitte zerlegt, so deshalb, weil zweimal, 1543 und 1576, Fremde epochemachende Werke geschaffen haben, und weil nach 1600 eine Anzahl Künstler,

die zwar sämtlich Franken, aber auch sämtlich nicht Untertanen des Bischofs von Würzburg gewesen sind, die Lokalkunst zu einer reichen Blüte gebracht haben. Auch in der sogenannten Renaissance ist fast alles Hervorragende der Stadt und dem Lande von Leuten geschenkt worden, die nicht nur anderswo geboren sind, sondern zumeist auch anderswo gewohnt haben. Auch in diesem Zeitalter besteht die Bedeutung Würzburgs nicht darin, daß viel von hier ausgegangen wäre, sondern darin, daß hier viel zusammengekommen ist.

Die Stadt teilt diese Eigenart mit anderen geistlichen Residenzen — man denke an die größte, die Welthauptstadt Rom. In bürgerlichen Freistädten pflegt die Kunstblüte autochthon, reich, aber relativ kurz zu sein, in den Hauptstädten weltlicher Fürstentümer von außen importiert, je nach Launen und Neigungen der Herrscher schwankend — in beiden stark von politischer Macht oder Ohnmacht abhängig. Geistliche Herrschaften sind Schwankungen letzterer Art weniger ausgesetzt; in Zeiten der Not wird die Kirche oft am innigsten verehrt, für sie zu sorgen, sie zu verherrlichen ist zu allen Zeiten Pflicht. Nicht immer sind aber die Kräfte dazu an Ort und Stelle vorhanden, ja verhältnismäßig selten, weil das geistliche Regiment der Entwicklung bürgerlicher Tüchtigkeit, der natürlichen Züchtung von Talenten nicht gerade günstig ist. Aber was die Nähe versagt, liefert die Ferne umso leichter, weil es der Kirche an Geldmitteln selten fehlt und das Netz ihrer Beziehungen weit gespannt ist. In den ersten drei Vierteln des 16. Jahrhunderts ist die Würzburger Kunst bodenständig und bürgerlich gewesen, weil damals die Macht des Bischofs durch die demokratischen und protestantischen Strömungen der Zeit unterwühlt war. Als der Gegenreformator Julius den geistigen und politischen Absolutismus wieder hergestellt hatte, wurde die Kunst eine Arbeitsleistung von meist Fremden für den geistlichen Fürsten und seine nächste Umgebung.

Diese Wandlung von bürgerlicher zu höfischer Kunst spiegelt sich deutlich auch in der wichtigsten kunsthistorischen Schriftquelle Würzburgs: den Registern und Statutenbüchern der „St. Lucas-Bruderschaft der Bildhauer, Maler und Glaser“[1]. Aus einem Vergleich ihres Inhalts mit den vorhandenen Kunstwerken läßt sich erkennen, daß bis c. 1570 sich fast das ganze künstlerische Leben der Stadt in der Zunft, die dem „obern Rat“ unterstand, abgespielt hat, während nachher gerade die besten Meister entweder ganz außerhalb der Gemeinschaft geblieben oder ihr nur vorübergehend beigetreten sind. Die Organisation hatte etwa hundert Jahre lang alle am Ort ansässigen Künstler umfaßt

(1470 bis zirka 1575), der Prozeß ihrer Auflösung läßt sich durch ein zweites Jahrhundert bis 1686 verfolgen; nach diesem Jahre sind keine Eintragungen mehr in die Bücher erfolgt.

1470 ist die erste Zunftregel aufgestellt und 1488 mit einigen Zusätzen vom Oberratsschreiber Melchior Schauttbach sauber auf Pergament geschrieben worden.

„Vnsere Hern Im obren Rat sein des eyns worden vnd haben auch sonntag Kiliani beslossen das sie jerlichen vnd in jeden jare besonders zwen geschworene meist' einen maler vnd einen glaser[1] vnter Inen (d. h. den Zunftmitgliedern) welen die sie für die herrn des obern rats bringen Sy In pflicht daselbst thun vnd uff diese hirnach geschriben punkt vnd artikel ein fleissig auffsehn — haben solln."

Der Inhalt dieser Artikel ist ein wenig kärglich. Es wird bestimmt 1) daß ein Maler, wenn er einen Auftrag erhält, sich genau erkundigen soll „mit was gold er solch werk vergülden" soll, mit „feyn gold, zwisth gold oder mit geferbtem golde" und daß dies dann im genauen Vertrage festgelegt werden soll; 2) daß die Glaser richtiges so und so beschaffenes Glas liefern sollen; 3) daß die Geschworenen, wenn sie eine Arbeit schätzen müssen, 24 Pfg. zum Lohn erhalten sollen, 12 vom „clager" und 12 vom „Antwurther"; 4) daß, wer sich in Würzburg als Meister niederlassen will, 2 Gulden (offenbar dem obern Rat) zu zahlen und sein „erwerkeit" (offenbar vor allem die eheliche Geburt) mit „Vrkunt" zu bezeugen habe; 5) daß ein Lehrknabe bei seinem Eintritt $1^1/_2$ Gulden und 2 Pfd. Wachs zu geben habe, „dafür sein meyster gutt sein soll" (Geld und Wachs bekommt also nicht der Meister, sondern das Geld, wie es scheint, der Rat und das Wachs die Bruderschaft zu ihren Kerzen); 6) daß ein Geselle, sobald er vierzehn Tage in Würzburg gearbeitet hat, von seinem Meister vor dem obern Rat geführt werden soll, um hier zu geloben, daß er in Würzburg und nirgends anders austragen wolle „was sich auff dem hantwerk oder mit andern verlieff" (d. h. wohl seine Streitigkeiten); ein Meister, der das versäumt, hat dem Handwerk ein „firdung Wachs" für die Kerzen zu zahlen und außerdem dem Oberrat eine Strafe zu entrichten; 7) daß die Geschworenen keinen fremden Meister zulassen sollen, er habe sich denn mit den Herren (vom Rat) in der „Steuer" vertragen und auch mit dem Handwerk; wenn sie erführen, daß ein fremder Meister in der Stadt arbeitete, sollen sie ihn vor den Rat bringen, daß er seine Steuer entrichte und seine eheliche Geburt durch einen „Brief" beweise und den beiden Geschworenen gelobe, die Artikel zu halten.

Diese erste Ordnung ist von vier namentlich genannten Glasern, den Malern Hans von Frankfurt, Simon und Sigmund (der an anderer Stelle[5] Sigmund Pfister genannt wird) und dem Schnitzer Michel Weyß angenommen worden, also von vornherein auch für die Bildhauer gültig gewesen, obgleich in der Einleitungsformel nur von Malern und Glasern die Rede ist[6]. Im Jahre 1488 hat man sie durch einige, besonders auf die gesellschaftliche und religiöse Seite der Bruderschaft bezüglichen Punkte, ergänzt: 1) Wer bei Zusammenkünften der Bruderschaft ohne Ursache fortbleibt, hat ein Firdung Wachs zu den Kerzen zu zahlen. Bei den Zusammenkünften darf niemand dem Andern Lügen vorwerfen oder Schimpfworte brauchen bei Androhung derselben Strafe. 2) Wenn ein Meister stirbt, soll die Bruderschaft ein Seelenamt mit einer Vigilie für ihn halten, wer aber zur Begräbnisfeier nicht erscheint $1^1/_2$ Pfd. Wachs zahlen. 3) Jeder Meister soll in der Fastenzeit einen Beitrag zu den Kerzen geben (die bei den Prozessionen getragen wurden). 4) Die Geschworenen sollen noch eine besondere Gabe in die Büchse tun, die das Geld für die gemeinsamen religiösen Feiern enthält, und der Inhalt dieser Büchse wird durch besondere Schutzmaßregeln vor unehrlichen Eingriffen geschützt, „das solcher Unratte so hieuor ergangen ist furter vermyden werde". Diese neuen Artikel sind außer von den oben genannten Meistern auch von einem weiteren Glaser, den Malern Hans (Weygand), Philipp Schmitt und Hans Liphart und dem Schnitzer Ulrich (Hagenfurter) anerkannt worden.

Im Jahre 1501 sind die Artikel in ein neues Heft (M. S. f. 36) abgeschrieben worden, wobei manches gekürzt, aber auch einiges hinzugefügt worden ist, als wichtigstes die Bestimmung, daß nur ein solcher in Würzburg Meister werden dürfte, der sein Handwerk ‚ehrlich und redlich ausgelernt hat bei einem ehrlichen und redlichen Meister'.

1513[7] hat der Oberrat Glaser und Maler gegen lästige Konkurrenten zu schützen gesucht: fremden Glasern wird verboten in der Stadt mit Glas zu handeln, außer an bestimmten Tagen (den Jahrmärkten etc.); den Tünchern und „Hausmalern" (Anstreichern) wird nur gestattet, die Namen der Häuser an diese zu malen, aber nichts anderes (die Anstreicher standen also außerhalb der Zunft, waren von den Künstlern getrennt).

1517 sind genauere Bestimmungen über die Lehrjungen getroffen worden. Ein Meister darf einen Jungen vier Wochen zur Probe aufnehmen, muß ihn aber dann den Geschworenen vorstellen, wobei die Familie des Knaben einen

Gulden (also das doppelte der Summe von 1470) und zwei Pfund Wachs (ebenfalls mehr als früher) zu zahlen hat. Versäumt ein Meister diese Pflicht, so hat er selber die Zahlung zu leisten. Meistersöhne sind frei, aber nur Söhne Würzburger, nicht auch solche auswärtiger Meister[8].

Im Jahre 1534 haben dann die Geschworenen Hans Stang, Glaser und Georg Riemenschneider, Schnitzer eine neue Ordnung aufgerichtet, unter Benutzung der alten Bücher und Register[9]. Die etwas unbestimmte, weitschweifige und weichliche Ausdrucksweise dieser Statuten erinnert lebhaft an den Stil der Bildwerke des jüngeren Riemenschneider. Der Kunsthistoriker muß den beiden Geschworenen aber doch dankbar sein, weil sie es gewesen sind, die den Beschluß gefaßt haben 1) nach den alten Büchern Listen der Meister und Jungen aufzustellen, die seit Gründung der Zunft ihr angehört hatten und 2) in Zukunft Register zu führen über die Aufnahme neuer Meister und Lehrlinge mit Angabe ihres Vor- und Zunamens und des Tages ihres Eintritts[10]. Im übrigen hat ihre Hauptsorge der Festigung des Solidaritätsgefühls in der Bruderschaft gegolten. Es wird angeordnet: 1) daß kein Meister eine Arbeit übernehmen soll, die schon einem andern Mitgliede der Bruderschaft angetragen, aber wegen seiner angeblich zu hohen Forderung ihm wieder genommen worden ist; 2) daß die Meister den Geschworenen in Sachen, die die Bruderschaft betreffen, gehorsam sein sollen — auf Ungehorsam wird als Strafe die Zahlung eines „vierdungs" Wachs gesetzt; 3) daß kein Geselle hinter dem Rücken seines Meisters bei einem andern Meister Arbeit suchen und erhalten solle; 4) daß kein Meister Gesellen unter irgendwelchen andern Namen, als wären es nur seine Diener, halten und dadurch den Rat und die Zunft um die Gebühren betrügen soll; 5) daß kein Meister dem andern eine Arbeit entziehen soll, indem er ihn unterbietet oder sich sonst dem Auftraggeber einschmeichelt; 6) daß Verträge mit Lehrjungen nur in Gegenwart der Geschworenen geschlossen; 7) daß Gesellen, die vierzehn Tage bei einem Meister gearbeitet haben von diesem den Geschworenen vorgestellt und auf die Ordnung vereidigt werden sollen (wörtlich: „auf das er d. h. der Gesell" der „Herrschaft" „gelob nach außweysung des buchs") — wird diese Pflicht versäumt, muß der Meister wieder ein „vierdung" Wachs zahlen.

Sieben Jahre später, 1543, hat sich der Oberrat mit der Lehrjungenfrage befassen müssen, indem „manigfaltig zwitracht vnnd vneynigkeit auch Neuerung"[11] entstanden wären auch „jetzo die welt so geltgierig" wäre, daß die



Jungen nur noch gegen Lohn arbeiten wollten. Es wird bestimmt, daß 1) niemand zum Meister angenommen werden sollte, er könnte denn durch einen Lehrbrief beweisen, daß er sein Handwerk zwei Jahre lang bei einem ehrlichen Meister gelernt hätte, der selber wieder denselben Lehrgang durchgemacht hätte; 2) daß die Lehrknaben, die bisher nur ein Jahr, und mehr um des Geldes als um des Lernens willen bei den Meistern gearbeitet hätten, von nun an nicht unter zwei Jahren aufgenommen werden sollten; daß kein Meister mehr als einen Jungen gleicher Zeit haben und keinen in die Lehre nehmen solle, der nicht tauglich wäre, Meister zu werden; 3) daß niemand zur Arbeit zugelassen werde, der untauglich zum Handwerk wäre und nichts Gutes zu machen verstände. Die Übertretung dieser Sätze wird vom Oberrat mit der sehr hohen Strafe von zwanzig Gulden belegt.

Im folgenden Jahre, 1544, hat man noch einige Bestimmungen wegen des Begräbnisses von Mitgliedern der Bruderschaft getroffen (die Toten sollten von den vier jüngsten Meistern zu Grabe getragen und die Kerzen der Bruderschaft durften zu solchen Feiern ausgeliehen werden — ähnliches war schon 1534 beschlossen worden)[12].

Besonders wichtige Artikel sind 1571 hinzugekommen[13], also kurz vor der Zeit, wo mit dem Regierungsantritt Julius Echters der Niedergang der Zunft, wenigstens was die Bildhauer betrifft, begann, indem dieser Bischof zu seinen großen Unternehmungen auswärtige Künstler berief, ohne sie zum Eintritt in die Bruderschaft zu veranlassen. Am Mittwoch nach Michaelis jenes Jahres haben die Herren vom „obern Rat" (die sämtlich, sowohl Domherren als Bürger, namentlich aufgezählt werden) den drei Handwerken der Maler, Glaser und Bildhauer (hier werden letztere ausdrücklich mitgenannt) „drey meisterstückh vf jden hantwerkh ein Besunderes auf zu richten vnd zu machen gnedig bewilligt". Als Meisterstück der Maler wird festgesetzt: „ein vesperbildt (vier werkschuh hoch und 3 breit) mit sampt den salvator in einen gewulken, den schein (Heiligenschein) mit planirtem golt vnnd einer lanntschafft, darin goldt nacket vnnd gewanndt" (d. h. das Thema der Pietà wird bewußt aus rein artistischen Gründen gewählt, weil dabei der Künstler seine Beherrschung des Nackten und der Landschaft sowie seine Fähigkeit im Vergolden beweisen konnte).

Als Meisterstück der Bildhauer: „Ein Crucifix sampt einem maria-Bildt welches Johannes im arm hab zween schuh hoch, darunter nit."

Das Meisterstück der Glaser ist ohne Interesse, bemerkenswert dagegen, daß

hier zum erstenmal auch die Glasmaler besonders genannt werden. Zu deren Meisterstück wird ein jüngstes Gericht bestimmt, das mit allen technischen Finessen hergestellt werden muß. Ein Glasmaler soll sich aber nicht mit einfachen Glaserarbeiten befassen, es sei denn, er hätte auch das Glasermeisterstück gemacht. Ebenso werden die beiden Künste der Glas- und Flachmaler ausdrücklich voneinander getrennt, indem den Glasmalern verboten wird, Flachmaler als Gesellen zu halten und umgekehrt.

Zur Herstellung ihres Meisterstücks sollen Maler und Bildhauer ein halbes Jahr Zeit haben, Glaser und Glasmaler nur ein Vierteljahr. Besteht einer beim erstenmal nicht, so soll der Maler und Bildhauer zu seinem zweiten Stück ein Vierteljahr, der Glasmaler oder Glaser nur einen Monat Zeit bekommen. „Verfällt" einer zum drittenmal, so soll er nicht mehr zugelassen werden, er habe denn zuvor „gewandert" und sein Handwerk besser gelernt.

Will jemand zum Meister aufgenommen werden, so hat er zunächst den Geschworenen seinen Lehr- und Geburtsbrief vorzulegen, alsdann soll er vor den oberen Rat geführt werden und hier geloben, das Meisterstück mit eigener Hand ohne fremde Hilfe und Rat zu machen. Die Geschworenen haben ihm die Maße für das Stück anzugeben und ihn von Zeit zu Zeit bei der Arbeit zu kontrollieren unter Hinzuziehung eines dritten Meisters. Die Bewerbung um die Meisterschaft kostet nach wie vor zwei Gulden („an die Kerzen") und zwar wird diese Summe nicht zurückbezahlt, wenn der Bewerber nicht besteht, und in gleicher Höhe gefordert, wenn er sich zum zweiten- und drittenmal versucht. Außerdem sollen die Geschworenen, wenn sie das fertige Stück besichtigen „Ein barr gültten oder nach seinen ehren zu uertrinken" bekommen.

Während die Lehrzeit für Glaserjungen bei zwei Jahren belassen wird, wird die der Maler und Bildhauer auf vier Jahre erhöht, „weil es so kunstreiche handtwerk vnnd vill vnterweisens nottürftig". Sind die Lehrlinge arm und können kein Lehrgeld bezahlen, so haben sie bei den Glasern noch ein drittes, bei den Malern und Bildhauern noch ein fünftes Jahr zu bleiben, „darmit das letzt Jar das lehrgeld auch verdienet werde".

Dementsprechend sollen auch fremde Meister, die sich in Würzburg niederlassen wollen, nur aufgenommen werden, wenn sie zwei und vier Jahre gelernt haben. Endlich wird vorgesehen, daß die Bestimmungen streng eingehalten und nur unter Zustimmung des obern Rats abgeändert werden sollen.

Die ersten Meisterstücke sind, den folgenden zum Vorbild, von drei längst

fertigen Meistern gearbeitet worden: von Jacob Cay für die Maler, Franz Gasseman für die Glaser und Veit Baumhauer für die Bildhauer.

Der interessanteste von diesen Artikeln ist zweifellos jener, der den Malern und Bildhauern eine doppelt so lange Lehrzeit als den Glasern festsetzt, weil jene Handwerke so „kunstreich" wären. Diese Bestimmung hat nicht nur zweifellos das ziemlich willkürliche Band zwischen den Künstlern und Glasern in Würzburg gelockert, sondern scheint auch eines der ersten deutschen Dokumente jener höheren Einschätzung der bildenden Künste zu sein, durch die sich die Neuzeit von Mittelalter und Altertum unterscheidet.

Achtzig Jahre später ist das unnatürliche Verhältnis zwischen den drei Handwerken endgültig gelöst worden. 1652 hat der Oberrat seine Einwilligung gegeben, daß die Maler und Bildhauer „gäntzlich von den Glassern abgesondert und separirt würden", da es „vorab wegen der Vngleichheit der Handtierungen" viel „Ungelegenheit vnd Zanckhens" gegeben hätte[14]. Jede der nun getrennten Zünfte, die der Glaser einerseits, die der Künstler anderseits hat damals ihre eigene Ordnung erhalten.

Die der Maler und Bildhauer ist sehr klar, ausführlich und vollständig — in Bestätigung der Regel, daß sich Theorien am schönsten dann kristallisieren, wenn die Praxis schon andere Wege einzuschlagen beginnt. Die letzte Ordnung hat ihre Bedeutung im Wesentlichen für die Vergangenheit, als Festlegung des bis dahin Üblichen — die Zeitgenossen und Nachkommen scheinen sie kaum beachtet zu haben. Denn schon 1586 haben die Herren vom Ober-Rat klagen müssen, daß die Maler und Bildhauer-Bruderschaft fast ganz in „abwesen" gekommen sei, indem in Würzburg ein jeder nach seinem Belieben „in solchen Künsten sich ernähren wolle" und die Künste ernstlich ermahnt, ihre Organisation zu erneuern und die alte Ordnung wieder einzuhalten. Erfolg haben sie mit diesen Bemühungen nicht gehabt. Im Barock mit seinen beweglich flutenden, stark internationalen Künstlerscharen hat das enge Zunftband niemanden mehr fesseln können.

An Neuem enthalten die Bestimmungen von 1652 im allgemeinen nicht viel. Die alten über Meisterwerdung, Gesellenverpflichtung, Lehrzeit usw. werden wiederholt und zum Teil genauer erklärt. Kein Geselle soll zu „Arbeit" (d. h. zu Meisterschaft) in Würzburg zugelassen werden, er habe denn zwei Jahre bei einem zünftigen Meister gearbeitet. Meistersöhnen wird ein Jahr erlassen, ebenso Gesellen, die sich bereit erklären eine Meisterswitwe zu heiraten. Die

Gebühr bei der Meisterwerdung wird ums Doppelte erhöht, von zwei auf vier Gulden und die Kontrolle bei der Arbeit an den Meisterstücken dadurch verschärft, daß die Maler verpflichtet werden vor den Augen der Geschworenen ihre Sachen aufzureißen, und wenn die Untermalung fertig, wieder vor deren Augen einiges fertig zu malen. Desgleichen soll es mit den Bildhauern gehalten werden[15]. Sehr bezeichnend für die Gewohnheiten des 17. Jahrhunderts ist der Artikel, der den Künstlern zwar jedes direkte Plagiat streng verbietet (d. h. das heimliche Kopieren fremder Gemälde und Skulpturen), ihnen aber die Benutzung fremder Visierungen und Kupferstiche gestattet. Wie die Meisterstücke beschaffen sein sollen, wird noch ausführlicher als 1571 dargelegt. Dem oberen Rat wird es überlassen, den Bildhauern entweder „ein Crucifix mit St. Joannes vnd Maria neben dem Todtenkopff“ oder eine „Geisslung“ aufzugeben; den Künstlern selbst die Wahl zwischen den beiden Lieblingsmaterialien ihrer Zeit: Alabaster oder Holz[16].

Fünfzehn Punkte regeln den inneren Verkehr in der Bruderschaft: Die Wahl der Geschworenen (die alljährlich nach dem St. Lucastag zu erfolgen hat — hundert Jahre früher war sie im März um Ostern herum geschehen); die Verwaltung der Lade (in der die Bücher lagen)[17]; das Benehmen bei Zusammenkünften (genaue Sitz- und Redeordnung, Verbot von Schmähworten und groben Vorwürfen, Einladung durch den jüngsten Meister, Präsenzpflicht); das Verhältnis zu den Gesellen (Zwistigkeiten mit diesen sollen vor den Geschworenen ausgetragen werden, niemand soll einem Kollegen seinen Gesellen abspenstig machen); das Verhältnis zu den Lehrjungen (Lehrzeit vier bis sechs Jahre, Schlichtung von Streitigkeiten vor den Geschworenen, Gebühr beim Eintritt ein Reichstaler für die Kerzen, Ausstellung des Lehrbriefs vor dem obern Rat). Übertretungen werden in der Regel mit einem Pfund Wachs bestraft — schwerere mit vier Gulden (die zur Hälfte an den Rat, zur Hälfte an die Zunft fallen), besonders das Ausschwatzen von Dingen, die auf den Zunftversammlungen behandelt worden sind und das Sichrühmen und Bewerben auf Kosten von Kollegen.

Da die Bruderschaft nicht nur eine Interessengemeinschaft und ein Mittel der Kontrolle für die Behörden war, sondern wie alles Mittelalterliche auch einen religiösen Sinn hatte, so werden auch die gemeinsamen Gottesdienste noch einmal genau geregelt. Bei den „Umgängen“ (Prozessionen) sollen zwei Kerzen von den zwei jüngsten Meistern getragen werden, wie von „altersher

brauch". Für die Kerzen soll jeder Meister sechs Kreuzer im Quartal und außerdem am St. Lucastag sechs Batzen geben. Beim Tode eines Meisters sollen sich die Brüder „bey Zeiten zur Leicht" einstellen und ihr das „geleit in sein Ruhe-Bethlein zum grab geben". Wer ohne Ursache ausbleibt, wird bestraft; das Bahrtuch und die Kerzen werden von der Bruderschaft geliehen und der Fürsorge des jüngsten Meisters empfohlen. Am Tage des Titelheiligen hat die Bruderschaft „2 Ämter" halten zu lassen, eines zu Ehren des Evangelisten, eines „für der abgestorbenen Brüder Seelen", davon eines abends mit Vesper und Vigil, zu dem sich alle Brüder einfinden sollen.

Daß die Organisation damals schon stark im Zerfall und von außen gefährdet war, zeigen am deutlichsten die zahlreichen Schutzmaßregeln. Maler dürfen keine Bildhauerarbeit und Bildhauer keine Malerarbeit übernehmen, beide aber müssen sich verpflichten, derartige Anträge nur an Mitmeister aus der Bruderschaft weiterzugeben und keinem „außerhalb der Zunft oder Störer". Gegen letztere (d. h. die Störer = Böhnhasen = unzünftige Freibeuter) richten sich einige besonders lange Artikel. Die Störer suchen den zünftigen Meistern die Arbeit wegzunehmen; wenn die Geschworenen davon erfahren, sollen sie es sofort dem obern Rat berichten, daß jenen „ihr Handtwerkh niedergelegt" würde. Die Störer hätten sich während des Krieges in die Stadt eingeschlichen, man hätte sie aus christlichem Mitleiden geduldet, jetzt aber, wo wieder „Got-Lob ein Jedtweder sein gelegenheit suchen kan, wo er will", sollen diese nicht mehr gelitten werden, da sie 1) „Churfürstliche Gnaden (Johann Philipp v. Schönborn, Kurfürst von Mainz und Bischof von Würzburg) noch gemeiner Statt im geringsten keinn Dienst" leisteten (d. h. wohl keine Steuern zahlten) und 2) „dießen Beden Künsten in allerhandt Arbeit eingriffen". Nur im Ausnahmefall dürften sie in der Stadt belassen werden, dann aber weder Gesellen noch Lehrlinge halten.

Auch gegen die Konkurrenz fremder Handwerke wird ein Wall aufgerichtet. Kein Tüncher soll Macht haben, Bilder an die Häuser zu malen[18] „wenigens Historien vnd gantze gebäw, Kirchen u. a." sondern alle Malerarbeit soll ihm gänzlich verboten sein „sintemalen sie sich mit Ihren dünchen vndt Anstreichn jetziger Zeit wohl ernehren khönnen, weil vberall ein mangell an Ihnen ist". Schieferdeckern wird verboten, die Knöpfe an den Türmen zu vergolden, was zu tun sie sich „unterstanden" hätten, obgleich das den Malern zukäme. Die Bildhauer werden gegen die Steinmetzen in Schutz genommen, die sich beson-

ders in die Grabsteinfabrikation eingedrängt hatten. Der obere Rat gebietet „daß kein Steinmetz sich eines Grabsteins mit Wappen vnd Bildtern zu machen vnterstehe, sondern solle den Uebertretern nachgestellt der Sache darumb gestrafft werden". —

Die leicht verwischbare Grenze zwischen Bildhauern und Steinmetzen wird also hier noch einmal scharf gezogen. Im allgemeinen läßt sich für die ganze Renaissance, wenigstens für Süddeutschland behaupten, daß alles Figürliche inklusive Wappen von Bildhauern gemacht worden ist und nicht von Steinmetzen. Deren Gebiet war die Architektur, das architektonische Ornament und das unfigürliche kirchliche Ausstattungsstück (Kanzel, Taufstein). Es ist immer gewagt, irgendein Grabmal oder dergleichen, nur weil es schlecht und dilettantisch gearbeitet ist, als „Steinmetzenplastik" zu bezeichnen. Dagegen haben Bildhauer, wie es scheint, öfters Steinmetzen als Gesellen beschäftigt, was aus einem der Würzburger Zunftbücher (M. S. f. 105), direkt bewiesen werden kann. Bei Schlichtung eines Streites zwischen Peter Dell d. J. und seinem Lehrjungen Kilian Sorg im Frühjahr 1559 werden nämlich auch die beiden Gesellen des Meisters angeführt, Hans und Johann mit Namen, „bede Steinmetzen". Denen hat wahrscheinlich in der Werkstatt das Zuhauen der Blöcke zu den Grabsteinen usw. und beim Aufrichten in den Kirchen das Zusammenfügen der Teile, das Kitten usw. obgelegen. Auch das Ornament mag ihnen gelegentlich überlassen worden sein — die „Bilder" zu meißeln war stets Sache des Bildhauers.

I

DIE LOKALSCHULE ZWISCHEN 1540 UND 1573

Vom Tode Bischof Konrads von Thüngen bis zum Regierungsantritt Julius Echters von Mespelbrunn

*

I. Einleitung

SPÄTGOTIK UND FRÜHRENAISSANCE

MAN pflegt zwei der wichtigsten Abschnitte der deutschen Kunstgeschichte mit Namen zu bezeichnen, die durch ihre Vorsilben „spät" und „früh" leicht die Vorstellung von Herbst und Alter einerseits, von Frühling und Jugend anderseits erwecken. Diese Bilder sind falsch, wenn man sich wie gewöhnlich den Herbst als November, das Alter als Greisenhaftigkeit, den Frühling als Mai und die Jugend als Reichtum denkt; sie können aber das richtige treffen — freilich auch nur für Würzburg — wenn man sich den Herbst als einen sonnigen September ausmalt, der überreich an Früchten, aber schon etwas welk im Laub ist, den Frühling aber als kahlen und rauhen März, der doch wieder frische Keime und eine kräftige Luft hat. In der Würzburger Plastik ist die Spätgotik das Zeitalter Tilman Riemenschneiders, die Frührenaissance das der beiden Dell — ein jäherer Sturz der Qualität ist kaum denkbar. Und doch ist der feinste Bildhauer, den die Stadt jemals besessen hat, früh fertig und durchaus ein Abschließender gewesen, ein Mann mit einer elegischen und etwas kränklichen Seele, während sich seine Nachfolger aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zwar im allgemeinen als grobe Klötze, aber auch als gesunde Burschen mit zukunftschaffenden Kräften erweisen werden. —

Die Frage nach den „Anfängen" der Renaissance ist für unsere Stadt leichter zu beantworten, als für andere deutsche Gebiete[19]. Hier hat sich der wiedergeborene, „griechische Geist"[20], der das Maß, die klare Grenze sucht, statt wie der gotische den Überschwang und die „unendliche Linie", nie so deutlich schon im gotischen Kleide offenbart, wie etwa in Nürnberg bei Peter Vischer d. Ä., in Augsburg bei verschiedenen Grabplastikern, in Mainz beim sogenannten Meister Valentin (dem Schöpfer des hl. Grabes in der Magnuskapelle des Domes und des Grabmals des Administrators Adalbert von Sachsen)[21]. Hier ist nie eine Stätte jenes wissenschaftlichen Denkens in der Kunst gewesen, das sich in Dürer um Perspektive, Proportionen und Kompositionsregeln bemüht hat. Hier hat sich die neue Sinnlichkeit, das Bekenntnis zum Körper nur ein einziges Mal und auch da nur mit zartester Scham ans Licht gewagt: in Riemenschneiders Adam und Eva um 1493. Hier schmilzt der ganze Begriffskomplex „Geburt der Renaissance" beinahe auf die einzige Tatsache zusammen, daß seit 1517/19[22] eine sparsam angewandte gotische Ornamentik von einer ebenso kärglichen italie-

nisch-antikischen verdrängt worden ist. Daneben haben, unabhängig vom Gegensatz der Stile die ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts im Grabmal einen neuen Typus aufgebracht[28]: die Kombination von Andachtsbild und Wandgrabstein, wobei von jenem das Motiv und von diesem das Format sowie die lebensgroße Stifterfigur übernommen worden sind. In allem übrigen bieten die zwanziger und dreißiger Jahre weniger das Bild eines neuen Werdens, als das eines langsamen Vergehens, weniger der Entwicklung eines antikisierenden Stiles, als des Todes nicht der ganzen Gotik, aber vieler ihrer Glieder.

Jene Jahrzehnte sind besonders an äußeren Verlusten reich gewesen. Unter dem Einfluß der Reformation, die sich auch in Unterfranken ausbreitete, hat der Schnitzaltar sein fast hundertjähriges Leben beschlossen (um erst um 1600 wieder aufzuerstehen), sind das kirchliche Portalrelief, die Heiligenstatue, das Sakramentshäuschen aus den Werkstätten der Bildhauer verschwunden. Zwei Menschenalter lang sind beinahe nur Grabmäler in diesen gearbeitet worden und nur hin und wieder auch eine bescheidene Kanzel, ein Kruzifix, ein Bildstock, eine architektonische Dekoration. Eine starke Eintönigkeit ist die Folge dieser Einschränkungen, die dadurch noch besonders gesteigert erscheint, daß die handwerklichen Meister ihre Typen, Formen und Motive sehr schematisch wiederholt haben. Die Würzburger Frührenaissance ist in jeder Hinsicht die verarmte und verrohte Tochter der Spätgotik.

Aber doch die leibliche Tochter. Um 1520 ist die deutsche Kunst der fremden Invasion lange nicht so völlig unterlegen, wie etwa um 1250 der französischen Gotik. Sie ist damals auch keine Leiche gewesen, wie in vielen Gegenden unseres Vaterlandes nach dem Dreißigjährigen Kriege, wo der italienische Barock sie ersetzen mußte. Sondern sie hat nur eine Ehe mit dem Auslande geschlossen, die ihr gewiß nicht gerade zum Heile ausgeschlagen ist, ihr aber doch die natürliche Nachkommenschaft gesichert hat. In vielen Fällen, darunter auch im unsrigen, ist diese Ehe sogar zunächst nur eine Verlobung gewesen, nicht eine Verschmelzung zweier Stile, sondern höchstens eine erklärte Absicht dazu, indem der einheimische Stil einige Attribute des ausländischen in sehr äußerlicher und oft ungeschickter Weise angenommen hat. Bei Riemenschneider und seinen Schülern z. B. unterscheiden sich die ersten „Renaissance-Grabmäler" von den letzten gotischen fast nur dadurch, daß sie sich anstatt mit Maßwerk, Filialenaufsätzen, eckigen Profilen mit vegetabilischen Zierarten, Muschellünetten, Kandelabersäulchen aufgeputzt haben. Das ist im wesentlichen bis

1540 so geblieben, und wie stark auch später, nach wirklich stattgefundener Hochzeit, das gotische Element sich behauptet hat, darauf wird noch öfter hinzuweisen sein.

Die „Renaissance"ist also in Deutschland und besonders in Unterfranken die gerade Fortsetzung der Gotik. Die Linie der Entwicklung hat sich nicht abgesetzt, nicht im Winkel gebrochen, sondern nur allmählich eine andere Farbe angenommen. Wie wenig die Wendung zum „neuen Stil" von den Künstlern selbst als radikale Wandlung empfunden worden ist, beweist am besten die bekannte Tatsache, daß mehrere der berühmtesten „Gotiker" die welschen Formen als Greise angenommen haben, in einem Alter, wo man sich nicht mehr zu „erneuern" pflegt. So Riemenschneider selbst, so Hans Holbein d. Ä. Die Würzburger Spätgotik und Renaissance werden zudem schon durch die Zunft, die St. Lucas-Bruderschaft, die mit jener aufgekommen ist und sich mit dieser aufgelöst hat, zu einer gegen Vergangenheit und Zukunft abgeschlossenen Einheit zusammengefügt. Hätte um 1520 eine tiefe Umwälzung stattgefunden, so wäre die äußere Organisation der Künstlerschaft schwerlich so unversehrt geblieben. Alle wirklichen Revolutionen unserer Kunstgeschichte haben auch die soziale Existenz der Künstler verändert. —

Der eigentliche Erbe des Meister Dill (so heißt Tilmann Riemenschneider gewöhnlich in den Schriftquellen) war wahrscheinlich sein Sohn Georg. Dieser war, wie Lockner neuerdings nach genauer Durchforschung der Akten festgestellt hat, nicht ein Stiefsohn Tilmanns (wie seit Toennies[24] allgemein angenommen wurde), sondern sein leiblicher Sohn, wahrscheinlich aus seiner zweiten Ehe, mit Anna Rapoltin[25]. 1522 wurde er Meister, verheiratete sich und mußte das Bürgerrecht erwerben. In demselben Jahre wird er zum erstenmal in den städtischen Steuerrechnungen genannt, als Mitinhaber eines Hauses in der Wagnergasse, das früher seinem Vater gehört hatte. Die anderen Besitzer waren seine Brüder Bartholomeus und Hans (von denen ersterer zirka zehn Jahre später „Diener" des Bischofs von Trient, letzterer Bürger und Bildschnitzer(!) in Nürnberg war). 1525 war er alleiniger Besitzer des Hauses und verkaufte es. 1528—31 wohnte er im Dietricher Viertel (in der Gegend zwischen Domstraße-Schustergasse-Hofstraße usw.) und zahlte damals in den Jahren 29 und 31 je 1 Gulden 80 Pfg. Steuer bei der „Hessen-Kriegsanlage"[26] (sein Vermögen betrug damals nur 80 Gulden). Von 1522/23 an war er der Dompfarrei eine kleine Summe für einen gekauften Leichenstein schuldig, die ihm schließlich erlassen wurde.

Seit 1526 verschwindet er merkwürdigerweise aus den Steuerrechnungen, obgleich er noch 1534 Geschworener der St. Lucas-Brüderschaft wurde und damals zusammen mit dem Glaser Hans Stang das Zunftbuch erneuerte. Wenn die Werke, die ich ihm in meinem Buch über die Grabplastik Würzburgs 1480 bis 1540 zugeschrieben habe, wirklich von ihm sind — und alle Gründe der Wahrscheinlichkeit sprechen dafür — so muß er noch 1545 gelebt haben, da das jüngste dieser Bildwerke, ein Portalrelief im Zobelschen Schloß zu Giebelstadt, dieses Datum trägt. In der Totenliste von 1600[27] steht sein Name vor dem des älteren Dell, der 1552 gestorben ist.

In den Zunftbüchern wird er stets als Schnitzer bezeichnet. Außer einem Relief der vierzehn Nothelfer in der Hospitalkirche zu Würzburg haben ihm aber Holzskulpturen kaum zugewiesen werden können[28]. Dagegen hat er wahrscheinlich den Grabstein seines Vaters gemeißelt (daß er auch in Stein gearbeitet hat, wird durch jene Nachricht aus dem Dompfarreiarchiv bewiesen, wonach er alte Leichensteine kaufte und nicht bezahlen konnte), wenn aber diesen, dann sicherlich auch ein Dutzend stilistisch nach verwandter Grabmäler und Grabplatten, die ich in meinem erwähnten Buch besprochen habe[29]. Ihr gemeinsames Kennzeichen sind Tilmann Riemenschneidersche Figuren, die der Geist des 16. Jahrhunderts etwas plastischer und massiger gemacht und deren Steine die welsche Mode mit etwas neuem Schmuck versehen hat. In allem Wesentlichen ist ihr Stil „gotisch" und bei viel Feinheit im einzelnen, unselbständig und greisenhaft.

Neben ihm besaß Würzburg im Jahre 1535 noch drei bis vier ältere Bildschnitzer[30]. Die Zunftbücher nennen die Namen Wolfgang Rentz, Georg Mor, Hans Hartz, Jobst Stumpf (oder Strumpf). Wolf Rentz wurde im Jahre 1508 Meister, nahm den Friedrich Woltzen in die Lehre und starb vor Jörg Riemenschneider, in welchem Jahre wird nicht erwähnt[31]. Jörg Mor war ein Schüler des Malers und Schnitzers Hans Wagenknecht und wurde vor 1522 Meister[32]. Hans Hartz wurde 1520 in die Zunft aufgenommen, nahm im folgenden Jahre einen Linhart Rottendörffer in die Lehre, 1542 einen Hans Ufflein aus Würzburg, wurde im Frühjahr 1540 Geschworener der Zunft und starb erst 1552, wahrscheinlich später als P. Dell d. Ä.[33] Jobst Stumpf oder Strumpf ist ein bloßer Name, von dem sich nur sagen läßt, daß er wahrscheinlich jemanden bezeichnet hat, der schon 1522 Meister geworden ist[34].

Ein Kunstwerk hat bisher nur Wolf Rentz zugeschrieben werden können.

Lockner[35] hat in den Würzburger Ratsprotokollen von 1517 ein Gesuch des Wolf Rentz, Bildschnitzer in der Büttnersgasse, entdeckt, in dem dieser den Rat um die Erlaubnis bittet, ein „Bild", das er für Laudenbach in Arbeit habe, in der Marienkapelle ausstellen zu dürfen. Nun steht in der Dominikanerkirche zu Mergentheim in einem modern-gotischen Altaraufsatz ein treffliches großes Holzrelief der „Mariae-Schiedung", das von 1519 datiert ist, aus Laudenbach stammt und als Würzburger Arbeit angesprochen werden kann. (Der Stil erinnert an Riemenschneider, daneben aber auch an die sogenannte Bodenseeschule, ist ziemlich derb und lebhaft bewegt.) Lockners Vermutung, daß dieses mit jenem „Bilde" identisch sein könnte (das sich, weil es in der Marienkapelle ausgestellt wurde, höchstwahrscheinlich auch auf die Muttergottes bezog), ist sehr ansprechend, wenn auch in der Sprache des 16. Jahrhunderts der Ausdruck „Bild" gewöhnlich eine Statue bezeichnet.

Endlich gehörte seit 1534 auch ein jüngerer Bildhauer der St. Lucas-Brüderschaft an: Peter Dell d. Ä. Doch bevor dieser die Lokalschule auf einen neuen Weg leitete, der mehr als ein Menschenalter der seinige blieb, bedurfte er selbst erst der Anregung durch einen Fremden. Dieser war der in Kaufbeuren geborene, in Augsburg geschulte Eichstätter Loy Hering.

II. LOY HERING IN WÜRZBURG[36]

Am 16. Juni 1540 starb Konrad v. Thüngen, der den Bauernaufstand von 1525 zusammen mit dem grausamen Markgrafen Kasimir v. Ansbach unterdrückt und damals auch seine Würzburger Bürgerschaft mit ihrem Ratsherren Riemenschneider hart behandelt hatte. Sein gespanntes Verhältnis zu seinen Untertanen scheint sich auch noch in seinem Grabmal (Abb. 3) widerzuspiegeln, indem dieses nicht wie alle seiner Vorgänger von einem einheimischen Meister, sondern 1543 in der Fremde, in Eichstätt, gearbeitet worden ist. In Wirklichkeit braucht freilich dies Schweifen in die Ferne keine politischen Gründe gehabt zu haben, denn in den Würzburger Werkstätten saßen nur alte oder am Ort noch wenig bewährte Bildhauer, in Eichstätt dagegen arbeitete der tüchtigste Meister, der im Gebiet des heutigen Bayern zu finden war, und dort war außerdem seit 1539 Moritz v. Hutten Bischof, der aus Unterfranken stammte und schon drei Jahre vor seinem Episkopat die Präpositur des Würzburger Domkapitels erhalten hatte. Daß dieser seinem Untertan durch Empfehlung bei Thüngens Nachfolger Konrads v. Bibra den Auftrag verschafft habe, ist um so wahrscheinlicher, als er dessen vornehmster Mäzen war und als auch die drei anderen Heringschen Werke in Unterfranken von ihm oder für ihn bestellt worden sind. Im Westflügel des Domkreuzgangs steht, ohne Sockel und Aufsatz, das aus einem Seitenschiff der Kirche hierher übergeführte Kenotaph des 1536 in Rom verstorbenen Vorgängers Huttens in der Würzburger Präpositur, des Markgrafen Friedrich v. Brandenburg. Dieses ist vom Domkapitel gestiftet, ohne Zweifel unter lebhafter Beteiligung des Propstes, höchstwahrscheinlich erst nach 1540, als dieser schon zugleich Bischof der Nachbardiözese war, vielleicht sogar gleichzeitig mit dem Thüngenschen Denkmal. Unter den vielen Grabmälern der Huttenschen Familienkirche Maria-Sondheim bei Arnstein (B. A. Karlstadt) ist das künstlerisch wertvollste und zarteste das Kenotaph, das der Bischof sich selbst und seinem Bruder Philipp gesetzt hat, als dieser 1546 nach einem abenteuerlichen Leben im Dienste der Welser in Venezuela umgekommen war. Sein eigentliches Grabmal hat sich der Fürst zu Lebzeiten in der Pfarrkirche zu unserer lieben Frau in Eichstätt aufstellen lassen[37], seine Testamentsvollstrecker aber haben ihm nach seinem Tode (Dezember 1552) auch im Würzburger Dom ein Kenotaph errichtet, das freilich nicht mehr von seinem Lieb-

lingskünstler, sondern von einem mittelmäßigen Schüler (Martin Hering?) gearbeitet und heute nur noch als moderne Kopie mit einigen alten Resten erhalten ist[38]. —

Diese vier Denkmäler, ganz besonders aber die beiden ersten, können die Gesandtschaft genannt werden, die der „griechische Geist" nach Würzburg geschickt hat, um seinem anfänglichen Werben durch kleine Geschenke die wirkliche Vermählung mit dem „gotischen" folgen zu lassen. Ihre Mission hat Erfolg gehabt, aber sie selbst sind im Lande, daß sie der Renaissance endgültig erobert haben, Fremde geblieben.

Sie bestehen aus dem marmorartigen Eichstätter Kalkstein (Solnhofer Stein), den Hering in allen seinen Werken benutzt hat. Das auswärtige Material allein, würde sie aber nicht als Gäste erscheinen lassen, denn es ist nach ihrem Vorbilde auch an den drei folgenden Bischofsgrabmälern des Domes verwendet worden. Auch die einzelnen antikischen Formen sind nicht gar so außergewöhnlich. Balustersäulen, kleine Pilaster, Muschellünetten, Putten waren schon Riemenschneider und seinen Schülern geläufig und sind in der eleganteren Heringschen Redaktion in der Folge oft genug nachgeahmt worden. Dasselbe gilt von den Darstellungen der Reliefs, in denen durchweg die Verstorbenen vor der Gottheit knien. Wenn sich trotzdem besonders die drei Originale Loy Herings grundsätzlich von allen eingeborenen unterfränkischen unterscheiden, so liegt das zunächst an ihrer mehr bildartigen als statuarischen Komposition; dann an der Geschlossenheit ihres antikischen Systems, in das sich auch der marmorähnliche Stein als notwendiger Bestandteil einfügt; endlich an dem klaren und doch nicht kalten, dem selbstbewußten und doch zurückhaltenden, dem ausgesprochen patrizisch-humanistischen Geist, der sie als Angehörige der Augsburger Schule charakterisiert. Dort in der großen schwäbischen Reichsstadt[39] hatte die Plastik schon im 15. Jahrhundert, als sie äußerlich noch in tiefster Gotik lebte, das „Land der Griechen mit der Seele gesucht". Durchschreitet man ihre großen, natürlich gewachsenen Museen, den Kreuzgang des Domes, die Kirche und den Kreuzgang von St. Anna usw., so wird einem auffallen, wie hoch ihr Niveau, aber wie arm an überragenden Spitzen sie ist. Schon darin offenbart sich ein wenig ihr Wesen, die σωφροσύνη, das Maßhalten. Wichtiger aber ist, daß durchweg das Verworrene geklärt, das Zerstreute gebunden, das Eckige gerundet, das Wilde besänftigt ist zu einer Zeit, wo im benachbarten Bayern die Erasmus Grasser, Leeb und Gartner, die Stephan Rottaler und Hans



Leinberger, in Tirol die Pacher, in Nürnberg die Simon Lainberger, der Meister des Kreuzkirchenaltars, Veit Stoß usw. gerade im Gegenteil zu schwelgen liebten. Die Augsburger Plastik war zum Klassizismus prädestiniert und hat sich denn auch als erste Italien ergeben und seine Lehren am leichtesten und vollständig erfaßt. In Loy Hering gipfelt die Schule (die vorher im „Meister des Mörlin-Epitaphs" ihren feinsten Vertreter gehabt hatte). Was er an „antikischem Wesen" den Würzburgern vorführte, wäre allerdings einem italienischen Zeitgenossen, der schon Raffael und die Sansovino, ja Michelangelos Mediceergräber gesehen hatte, sehr zaghaft und zurückgeblieben und wie ein deutsches Mißverständnis des Klassischen vorgekommen. Denn sein Stil steht noch in vielem auf der Stufe der venezianischen Frührenaissance, zu der er ja als Augsburger Gewächs die nächsten genealogischen Beziehungen hat (Venezianisch ist u. a. auch die Ausschmückung der Flächen mit kleinen polierten farbigen Steinplättchen). Er ist noch viel mehr zierlich und zart als monumental und stark, viel mehr dekorativ als tektonisch, und läßt besonders am Thüngenschen Denkmal ein wirkliches Verständnis für die Funktionen der Säulen und Gebälke, ihr Tragen und Lasten ganz vermissen. Aber deswegen steht der Eichstätter Meister doch dem Klassischen so nahe, wie vielleicht kein zweiter deutscher Bildhauer des Jahrhunderts. Er hat jenes Sonnenauge gehabt, das mit scheinbarer Mühelosigkeit überall Klarheit schafft; jenes strenge Pflichtgefühl, das nur Durchdachtes, Gefestigtes gibt; er hat sich verantwortlich gefühlt für der „Menschheit Würde" und gewußt, daß Würde Selbstbeherrschung ist.

„Italien hat im 16. Jahrhundert die Begriffe des Vornehmen festgestellt, die dem Abendlande bis heute geblieben sind[40]. Diese adelige Einfachheit und Ruhe ist bei wenigen deutschen Bildhauern so vollendet zu finden wie bei ihm, besonders in der Statue des heiligen Willibald im Eichstätter Dom und eben in unserm Epitaph des Konrad von Thüngen. Hier beten Fürsten, nicht mehr zitternde Knechte Gottes oder trotzige Ritter, wie in der gotischen Zeit; aber sie beten wirklich, sind in Gott versenkt, nicht mit kaltem Herzen in einer Zeremonie erstarrt, wie nicht wenige ihrer Nachfolger am Ende des Jahrhunderts.

Loy Hering hat nicht nur als einer der ersten seinen Landsleuten gezeigt, wie man höfisch repräsentiert, sondern er ist auch einer der stärksten Verkünder der religiösen Erregungen, die im Reformationszeitalter unser Volk beherrschten. Die leidende Göttlichkeit seines Thüngenschen Kruzifixes, die glaubensinnige Andacht seiner Arnsteiner Brüder werden manchem heutigen Betrachter

als sein wesentlichstes erscheinen. Entscheidend für seinen Gesamtcharakter ist aber, daß dem zwiefachen Ernst weltlicher Würde und geistlicher Vertiefung als drittes Grundelement die heitere Frühlingsfreude an allem Jungen und Gesunden beigemischt ist: Die Lust an der schalkhaften Anmut des Kindes und an saftig zarten und doch kräftigen Schmuckformen. Hierin sind seine Werke der italienischen Frührenaissance verwandt, während ihre würdevolle Einfachheit sie zu Kindern des „Cinquecento" und ihre Innerlichkeit sie zu Deutschen macht.

Diese Werke nun sind von den Würzburgern über dreißig Jahre lang als Lehrbücher für Kompositionsregeln und Vorratskammern der Ornamentik benutzt, dem Geiste nach aber nur wenig verstanden oder auch mit bewußter Abneigung abgelehnt worden. Der erste, der sich mit ihnen auseinandersetzte, war Peter Dell d. Ä.

III. PETER DELL DER ÄLTERE[41]

Er war ein Würzburger Kind und trat in irgendeinem Jahre nach 1501 bei Riemenschneider in die Lehre[42]. Nachher war er wahrscheinlich längere Zeit in der Fremde; auf der Wanderschaft als Geselle ziemlich sicher in Landshut und später als fertiger Meister in Sachsen oder Thüringen. Denn sein ältestes Werk von 1528 ist ganz im Stil Hans Leinbergers, des hervorragenden Landshuter Bildschnitzers, gearbeitet, sein zweites von 1529 aber inschriftlich Herzog Heinrich dem Frommen von Sachsen als „unserem g. H." (gnädigen Herrn) gewidmet, wobei der Inhalt dieser und verwandter Arbeiten nicht nur ausgesprochen protestantisch, sondern auch so ausgeklügelt theologisch und dogmatisch lehrhaft ist, daß man sich an gewisse Erzeugnisse der Werkstatt Cranachs erinnert fühlt[43]. Im Jahre 1534 wurde er als Meister in die St. Lucas-Brüderschaft aufgenommen[44]; im Frühjahr 1539, 1541 und 1548 wurde er Geschworener[45], 1540/41 meißelte er ein Wappen an der alten Mainbrücke, das jetzt im Depot des Luitpold-Museums sein soll[46], 1543/44 fertigte er ein steinernes Kruzifix für den Friedhof der Stadtkirche von Ochsenfurt[47], das nicht mehr existiert. Als seine Lehrlinge werden genannt: Nicolas Rebholz, Thomas Kistner und Heinrich Krist[48]. Er starb 1552, seine Frau hieß Barbara und starb zwei Jahre früher[49].

Sein künstlerisches Lebenswerk kann nur von einem an sich nicht hervorragenden Grabmal des Würzburger Domkreuzgangs aus zusammengestellt werden, weil dieses als einziges in der Stadt durch Monogramm und Entstehungszeit für ihn gesichert ist und trotz seiner Einfachheit alle wesentlichen Kennzeichen seines Stiles aufweist. Ein zweites signiertes unterfränkisches Werk ist an einem abgelegenen Ort und weniger charakteristisch, vier interessante mit demselben Monogramm P. D.[50] bezeichnete Holzreliefs sind dagegen in verschiedenen deutschen Museen zerstreut und wären schwerlich gerade einem Würzburger zugeschrieben worden, wenn sie nicht jenem Grabmal nahe verwandt wären. Dieses für die Künstlergeschichte wichtige Werk ist

1) das Grabmal des Ritters Paul Fuchs von Burgpreppach († 12. Februar 1540) im Ostflügel des Domkreuzgangs zu Würzburg[51]. (Abb. 8.) Es ist aus dem üblichen Material unterfränkischer Skulpturen, grüngelbem Sandstein, gearbeitet und, was nicht weniger herkömmlich, an vielen Stellen bemalt. (Die Farbe ist am besten erhalten an den Wappen und

an den Federn des Helms.) Die Signatur befindet sich auf einem Täfelchen am würfelförmigen Postament, auf dem der abgelegte Helm ruht. Der Aufbau ist dreiteilig und nach der Vertikale orientiert, was ursprünglich jedenfalls auch beim Heringschen Epitaph des Domprobstes Friedrich der Fall war, und der Ritter kniet, wie dort der Prälat, nach links gewendet vor einem seitlich aufgestellten Kruzifix. Da das älteste von den unterfränkischen Epitaphien des Eichstätters wahrscheinlich gerade nach Würzburg gekommen war, als Dell den Auftrag zu unserem Grabmal erhielt, so hat er sich wahrscheinlich von dort Anregungen geholt, dabei aber eigentlich nichts zugelernt, was er nicht schon vorher aus einheimischen Quellen wissen konnte. Denn wenn auch die Gruppierung an Loy Hering erinnert, so sind doch Aufriß und Kompositionsmotiv an sich nichts Neues, ja in einer Weise behandelt, die weit mehr mit älteren unterfränkischen Denkmälern als mit dem neuen Geschenk der Fremde gemein hat. Schon während des ganzen 15. Jahrhunderts unterschied sich die Würzburger Grabplastik dadurch von den Nachbarschulen, daß sie beim Wanddenkmal zäh an der Urform, der Grabplatte festhielt, dieser höchstens einen Sockel und einen Aufsatz beigab, aber keine seitliche Architektur mit Nebenfiguren duldete[52]. Diese alte Neigung ist auch bei Dell noch vorhanden. Auch das Mittelstück seines Werkes entspricht in den Maßen noch genau einem normalen Bodengrabstein (an den beim nischenartig ausgehöhlten Epitaph des Eichstätters nichts mehr erinnert), und wenn auch die an den Seiten herumgeführte Inschrift fortgefallen ist, so ist doch eine wirklich architektonische Umrahmung nicht an ihre Stelle getreten. Statt der Pilaster- oder Balustersäulen Herings und anderer Frührenaissancemeister ist nur eine schmale Leiste zu sehen, der ein dünnes, kümmerliches Kämpfergesims aufsitzt. Und wie der Aufriß, so das Figürliche und die Ornamentik. Der grobe Körper des lebensgroßen Ritters, dem alles übrige nur Zutat ist, hat nichts von der breit gelagerten und doch eleganten Sicherheit, mit der Herings Domprobst in seinem Grabmal kniet. Seine Beine sind nicht im Kniegelenk geknickt, sondern nur rund gebogen, so daß der überschwere Oberkörper hin und her zu schwanken scheint, um so mehr als ihm als Schemel wieder der mittelalterliche Löwe untergeschoben ist, den die Augsburger Plastik längst aus dem Andachtsbilde verbannt hatte. Die gotische Gleichgültigkeit gegen die Statik des Körpers tritt hier um so nackter zutage, als von ihrem Ersatz, der gotischen Schönlinigkeit, nur noch die langgeschwungene Körperlinie als langweiliger Rest übriggeblieben ist. Die künstlerischen Ahnen des Paul Fuchs sind

nicht in Eichstätt zu finden, sondern in Mainfranken: Etwa in Marktbreit, in den drei Seinheimschen Grabmälern aus dem Anfang des Jahrhunderts[53], oder auch in der allerdings viel besseren Riemenschneiderschen Gräfin von Rieneck-Wertheim[54] in Grünsfeld, † 1503. Die Marktbreiter Denkmäler (auch das ebenda befindliche des Ehepaars Hohenrechberg von Jörg Riemenschneider) haben auch ähnliche, schlecht geschriebene, kaum gerahmte Inschriften in ihren halbrunden Aufsätzen; das Grünsfelder Epitaph hat einen ähnlichen Löwen, den bekannten sanften Riemenschneiderschen Pudel[55], der sich von hier aus durch das ganze Geschlecht der Würzburger Grabmäler bis zirka 1570 fortgepflanzt hat. Jenen Vorläufern fehlt zwar das sichtbare Objekt der Andacht, der Kruzifixus; dafür ist aber ein solcher mit lebensgroßen Adoranten von Jörg Riemenschneider schon an seinem schönen Grabmal in Aub (zirka 1530) kombiniert worden[56]. Wirklich neu ist außer der Vergröberung des Stils nur der originelle Gedanke, daß die Hintergrundplatte im flachsten Relief mit einigen Fichtenstämmen geschmückt ist, so daß der Ritter wie ein St. Hubertus im tiefen Walde anzubeten scheint. Der stimmungschaffende Einfall scheint Dell persönlich zu gehören, aber die Ausführung lenkt den Blick auf eine andere Quelle, aus der er am reichlichsten und tiefsten geschöpft hat: Den Landshuter Hans Leinberger[57]. Dieser hat auf den Flügelreliefs seines Moosburger Hochaltars[58] ähnliche Fichten, oder was mit diesen Bäumen sonst gemeint ist, gegeben; gebogene Äste mit darübergehängten gestreiften Gebilden, die wohl Nadelzweige oder Moosbärte vorstellen sollen und tatsächlich wild und einödenhaft wirken.

Das Epitaph Paul Fuchs ist das älteste Grabmal, das sich von Dell erhalten hat. Da es bei aller Plumpheit fast ängstlich-sorgfältig gearbeitet ist, so kann es vielleicht überhaupt das erste größere Steinbildwerk sein, mit dem er sich vor die Öffentlichkeit gewagt hat. Dagegen hatte er damals um 1540 schon mindestens zwölf Jahre erfolgreicher Schnitzertätigkeit hinter sich, aber charakteristischerweise nicht auf dem Gebiet der kirchlichen Einrichtungsgegenstände, sondern in kostbarer Kleinware für Private, teils profanen, teils religiösen Inhalts. Es sind dies außer fünf erzählenden, figurenreichen Reliefs, die ich zum großen Teil schon in meinem Aufsatz von 1913 genannt habe, vier bis fünf Porträtstücke in Plaketten- oder Medaillenform, die Habich neuerdings im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1918 besprochen hat. Diese Dinge gehören zum Merkwürdigsten, was die deutsche Kunst jenes Zeitalters hinterlassen hat.

2) Das Holzrelief einer Kreuzigung im Grünen Gewölbe zu Dresden (datiert 1528)[59]. (Abb. 4.) Monogramm und Jahreszahl sind an Steinen links im Vordergrunde angebracht. Das Relief ist das älteste bisher bekanntgewordene, und vielleicht auch das beste Werk des Meisters. Es ist überaus fein, im kleinen Maßstabe ausgeführt, wirkt aber trotzdem kräftig, ja derb und sehr persönlich, obgleich es eine wahre Sammlung von Entlehnungen verschiedenster Herkunft und Abstufung ist. Die ganze Komposition und die Hauptfiguren der drei Gekreuzigten, des Apostels Johannes und eines Soldaten gehen auf ein Holzrelief Leinbergers von ähnlicher Größe zurück, das sich jetzt im Bayer. Nationalmuseum in München befindet[60] und von Dell kaum anders als im Original oder in einer genauen Nachzeichnung benutzt worden sein kann. Zwei prachtvolle Reiter auf sich bäumenden Pferden, die auffälligste Bereicherung gegenüber dem Vorbilde, sind einem berühmten italienischen Stich entnommen, den Bartsch unter dem Namen „La bataille au coutelas" als Nummer 211 im Oeuvre Marc Antons aufführt, nicht ohne jedoch Zweifel an dessen Autorschaft zu äußern[61]. Der jüngere in der linken Ecke ist genau kopiert (aber vortrefflich vom Papier ins Holz übertragen), während der ältere in der Mitte dem Scipio der Vorlage nur sein Pferd (bis auf die Riemendecke), sein Kostüm und zum Teil seine Haltung verdankt, dagegen einen deutschen Kopf bekommen hat. Zwei große Bäume mit ähnlicher Rinde und ähnlichen Zweigen, wie am Fuchsschen Grabmal, flankieren die Komposition. Vom linken geht eine Felskulisse mit allerlei Gewächsen schräg in die Tiefe. Sie stammt aus einem frühen Kupferstich Dürers, dem Hieronymus in der Wüste, B. 61, nur daß sie bei Dell durch kleine Änderungen in Struktur und Pflanzenwelt und durch eine andere Nachbarschaft eine schöne südliche Stimmung bekommen hat. Auch der sitzende junge Soldat links, der einen schläfrigen Gefährten an der Schulter berührt und zu den Kreuzen hinaufweist, sieht sehr nach einem Einwanderer aus (Dell hat ihn in der Auferstehung von 1529 wiederholt), während die Landschaft des Hintergrundes, wo scharf gezackte Berge mit Städten, einer Richtstätte, Bäumen und Menschen um ein Wasser gruppiert sind, durch bekannte Dürersche Blätter angeregt sein mag. Dies Verfahren ist gewiß reichlich räuberisch und doch kann man Dell kaum einen Bettler aus Armut nennen. Im Gegenteil, man muß ihn sogar phantasiereich heißen, nur daß, wie so oft bei Künstlern unseres Volkes, der Fülle von Einfällen und Stimmungen die formale Gestaltungskraft nicht ebenbürtig gewesen ist. Besonders die Stimmung ist sehr

sein Eigen: Sie kann sich zwar mit Leinbergers stürmischer Kraft nicht messen, ist aber ähnlich frisch und hat dazu etwas Weites und Helles, eine gewisse südliche warme Bläue, die wohl am meisten durch das ganz flache Relief der Landschaft zustande kommt. Daneben sind mehrere der von ihm selbständig erfundenen Gestalten, z. B. der Soldat, der Maria ins Gesicht höhnt, und ganz besonders der halb vom Rücken gesehene Lanzenträger rechts, auch formal vorzüglich und sehr charakteristische Vertreter der barocken und volkstümlichen Frührenaissance. Barock und volkstümlich — diese beiden Worte bezeichnen auch den Gegensatz Dells zu Loy Hering. Statt Ruhe sucht er Bewegung, statt des Abgeschlossenen das Grenzenlose, statt des Maßvollen das Ausdrucksvolle, statt des Normalen das Eigentümliche. Er schwelgt im Leben, wo es am stärksten strömt und greift unbedenklich auch nach fremdem Eigentum, wenn es seinem Temperament entspricht oder ihn zur Umgestaltung reizt. Die Form ist ihm nur ein Ausdruck seines Wollens und Fühlens, nicht ein logisches, feststehendes Gesetz zur Bändigung und Ordnung verworrener Triebe[62].

3) Das Holzrelief „Christus in der Vorhölle“ im Grünen Gewölbe zu Dresden (datiert 1529). (Abb. 5.) Die Signatur ist auf einem Täfelchen, welches in der Grotte des Heiligen Grabes liegt; die Jahreszahl am Ende der Widmung an Herzog Heinrich von Sachsen, auf dem breiten Pilaster, der rechts das Ruinentor zu dieser Grotte stützt. Format und Ausführung stimmen mit dem vorigen so weit überein, daß anzunehmen ist, auch jene sei für Herzog Heinrich gearbeitet und also von Anfang an in fürstlich-sächsischem Besitz gewesen. Die Darstellung vereinigt vier Szenen, von denen aber drei als gleichzeitig gedacht werden können. Im rechten Drittel des Reliefs strömt eine dichte Masse, mit einziger Ausnahme Johannes des Täufers, völlig nackter Erlöster aus zwei Höllentoren hervor, den Blick zum Sieger über Tod und Teufel emporgerichtet, der oben in der Mitte, zwischen vielen Engeln in riesiger Wolkenglorie erscheint[63]. Unter dem Heiland ist sein geschlossenes Grab mit den Wächtern zu sehen, und dahinter eine winterliche Landschaft mit Burghügeln und kahlen Bäumen; im linken Drittel des Bildes dagegen, hinter dem erwähnten Ruinentor, eine von Schlingpflanzen überwachsene Felsengrotte, und in diesem noch einmal das Grab mit den Wächtern, diesmal aber scheinbar nach geschehener Auferstehung. Diese Grotte ist besonders zierlich geschnitzt und sieht ganz so aus, als ob sie von einem Italiener entworfen wäre: Nicht nur wegen der südlich wirkenden Pflanzen, sondern weil sie durchaus kubisch und sehr weiträumig

empfunden und mit Soldaten gefüllt ist, von denen jeder eine plastisch interessante Figur ist. Sie ist das echte Erzeugnis eines formenden Willens und tritt als solches (und nicht nur durch ihren kleineren Maßstab) in deutlichen Gegensatz besonders zu der Höllenszene, in der sich eine nicht aufs Formale gerichtete, sondern fabulierende, rein deutsche Phantasie ausspricht. Wie hier aus den Fenstern der lodernden Hochöfen überall das Teufelspack wütend und doch machtlos hervorbleckt, weil ihm unten so viele Opfer davonziehen, das ist ein halb schnurriges, halb rührendes Volksmärchen, anschaulich erzählt, aber ohne viel Interesse für räumliche, plastische, malerische Probleme. Die langbeinigen und steifgelenkigen starr emporblickenden Akte, mit den biederen Gesichtern und strähnigen Haaren, sind in ihrem ganzen Typus die direkten Vorläufer Paul Fuchsens in Würzburg. Daß Peter Dell schon vor Loy Hering die Renaissancearchitektur und Ornamentik kannte, beweist er durch die Anbringung gekuppelter Balustersäulen auf sehr korrekt modellierten Postamenten.

4) Ein drittes Relief, die Allegorie der Heilslehre in derselben Sammlung[64], ist weder signiert noch datiert, aber dem Stile nach zweifellos auch von Dell. In der Mitte wird der nackte „elende Mensch" vom Hohenpriester und Johannes dem Täufer, als Repräsentanten des alten und neuen Bundes, auf den gekreuzigten Heiland hingewiesen. Links ist der Sündenfall, rechts seine Wiedergutmachung durch den Sieg des Auferstandenen über den Tod dargestellt. Im Hintergrunde sind in ganz flachen Reliefs die eherne Schlange und Moses auf dem Sinai zu sehen, wobei die Berglandschaften an die Kreuzigung von 1528 erinnern. Viele Täfelchen mit erklärenden Inschriften unterstreichen auch hier den lehrhaften Zweck. Die Technik ist etwas matter als bei den übrigen Werken. Die Darstellung hängt inhaltlich und in der Komposition mit bekannten Gemälden und Holzschnitten der Cranachschen Werkstatt zusammen.

5) Ein allegorisches Relief im Germanischen Museum zu Nürnberg (1534)[65]. (Abb. 6.) Die ebenfalls kleinfigurige, fein geschnitzte Tafel zeigt in der Mitte in dem schön geformten Segelschiff „Fleisch und Blut" eine elegant gekleidete Jungfrau, die christliche Kirche oder christliche Seele, die über das wellige Meer des Lebens fährt und dabei von drei reitenden Ungeheuern, Tod, Teufel und Welt, angegriffen wird. Am Ufer, das sie verlassen hat, brennt eine Stadt und breitet ein Baum, von dem schon zweimal beschriebenen Typus, seine dürren, filzigen Äste aus. Am Ufer dagegen, dem sie ent-

gegensteuert, steht Christus (ähnlich wie auf dem Relief von 1529) mit der Siegesfahne als Überwinder des Todes und der Schlange vor den Pforten des Paradieses, von dessen Altan Gottvater und mehrere Engel herabschauen. Andere Engel begleiten das Schifflein mit Kreuz und Kelch, St. Paulus steht mit dem Schwert in der linken Ecke. Auf dem Vorderteil des Fahrzeuges ist ein Kästchen aufgeschlagen, und in diesem sind das Künstlermonogramm und eine zerbrochene Jahreszahl zu sehen, die als 1534 gelesen wird. (In diesem Jahre kam Dell nach Würzburg.) Erklärende Inschriften und Bibelsprüche sind noch zahlreicher vorhanden als in dem vorgenannten Relief und haben ebenso wie die Darstellung selbst einen ausgesprochen protestantischen Charakter. Die Frage, ob Dell die komplizierte Darstellung selber ausgeklügelt oder von einem zünftigen Theologen bekommen hat, hängt eng mit der anderen zusammen, ob das Relief auf Bestellung oder für den Handel geschaffen worden ist. Im ersteren Falle wäre am ehesten an einen lutherischen Fürsten oder auch an den Rat von Nürnberg zu denken, die dann natürlich ein genaues Programm vorgeschrieben hätten. An sich kann aber für jene Zeit auch einem Laien Lust und Fähigkeit zu solchen Gedankengebilden zugetraut werden. Daß Dell an dem Gegenstand Freude gehabt hat, steht außer Frage. Er war in seiner rationalistischen Phantastik fast ebenso spröde wie etwa die Apokalypse und ist doch von ihm mit echtem Gefühl als Drama erlebt und mit selbständiger Kraft als Bild geschaut worden. Wie die Ungeheuer aus allen Ecken gegen die Mitte vorstoßen, wie hier im Schiff alle Nebenlinien sich ducken und krümmen und die Hauptlinie doch fest und rechtwinklig bleibt, wie die gedrängte Masse des Paradieses ruhig emporragt und nur die Arme Christi und Gottvaters der Nahenden entgegenkommen — das veranschaulicht vortrefflich eine unheimliche, vielfache Gefahr, einen trotz allen Schreckens mutig vorwärtsstrebenden Glauben, eine winkende Erlösung im Hafen der Ruhe.

6) Ein Holzrelief der „Heilsordnung" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (signiert und datiert 1548)[60]. Die quadratische, gleich allen bisherigen kleine Tafel, enthält in der Mitte im vertieften Kreisrund eine Darstellung des sogenannten Gnadenstuhls, d. h. Christi am Kreuz in den Armen Gottvaters, wobei aber aus dem Stamme des Marterholzes Reben hervorsprießen. Daneben sind vier Figuren, die Gesetz und Taufe, Abendmahl und Predigt repräsentieren. Die vier Ecken sind mit kleineren Bildern ausgefüllt: Adam und Eva nach dem Sündenfall, der Tod als Herr über Mann,

Weib und Kind, die Höllenfahrt Christi und der Sieg Michaels über den Teufel. Durch die Einstreuung von geradezu unzähligen Sprüchen hat das ganze etwa das Aussehen eines plastischen Buchtitels erhalten. Verschiedene Figuren sind Leinberger, Mantegna, Holbein entlehnt; am selbständigsten erfunden scheinen zu sein das Waldbild mit dem bekleideten hackenden Adam (dessen Kopf an den Ritter Fuchs erinnert) und der nackenden, drei Kinder herzenden Eva links oben, sowie der Höllensturz rechts unten, wo Michael das teuflische Ungeziefer aus den Wolken klopft, wie ein Dienstmädchen den Mottenstaub aus überwinterten Kissen. Viel höher als der eigentlich künstlerische Wert ist bei diesem und dem vorigen Relief der kulturhistorische. Sie illustrieren mit am besten unter allen Denkmälern ihrer Zeit den Geist des theologisch gewordenen Protestantismus und sind außerdem typische Kostbarkeiten für die fürstlichen Kunstkammern, die damals aufkamen. Ihre Zeitgenossen haben an ihnen sicherlich am meisten die goldschmiedartig mühsame Kleintechnik bewundert, das unübersehbar Viele auf engstem Raum. Nicht zufällig sind drei von ihnen im Grünen Gewölbe, der klassischen Sammlung künstlerischer Kunststücke. Zu ihren nächsten Verwandten gehört dort der berühmte Kirschkern mit den soundsoviel Dutzend eingeschnitzter Köpfe. Daneben wird man sich in müßigen Stunden auch gern in ihren Inhalt vertieft haben, um sich beim mühsamen Entziffern der Bibelsprüche und Bilder fromm, beim Enträtseln der Allegorien und Spitzfindigkeiten gelehrt zu fühlen.

Den fünf erzählenden Reliefs hat, wie gesagt, neuerdings Georg Habich fünf kleine holzgeschnitzte Porträtstücke angereiht, von denen zwei signiert sind. Alle fünf stammen aus der Frühzeit des Meisters und sind neben der Dresdener Kreuzigung zweifellos seine erfreulichsten Werke. Mit den Buchstaben P. D. signiert sind[67].

7) Das Porträtrelief des Wolfhard v. Werensdorff (1528), wahrscheinlich eines bambergischen Edelmannes, im Besitze von Baron Heyking in Truntlack (Gipsabguß im Germanischen Museum) und

8) Das Porträtrelief des Gelehrten Georg Knauer[68] (1533), das aus der Sammlung Kaufmann-Berlin in den Münchener Kunsthandel gelangt ist. Von Habich wohl mit Recht zugeschrieben worden sind ihm außerdem

9) Das Porträtrelief eines unbekannten ritterlichen Ehepaars im Viktoria-Albert-Museum in London (ca. 1528)

10) Das Bildnis eines Patriziers Pankraz Kemmerer und

11) Die Holzmedaille des Bamberger Domherrn Willibald von Redwitz (1536), beide im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum[69]. Es handelt sich bei allen um gerahmte Brustbilder, teils im scharfen, teils im halben, oder Dreiviertelprofil. In allen ist das Kostüm sehr genau, stofflich sehr überzeugend und mit einer gewissen wuchtigen Schwere wiedergegeben. Alle haben ausgesprochensten Renaissancecharakter: Die Menschen geben sich gravitätisch und doch unbefangen, würdevoll und doch weltfreudig; der Schmuck ist sehr reich und besteht an den älteren Stücken besonders aus Balustersäulen, bei den jüngeren aus korrekten Pilasternischen mit Rankenornamenten usw. Während der Stil der älteren noch etwas tastend ist, zeichnen sich die drei jüngeren (Knauer, Kemmerer und Redwitz) durch eine sehr kraftvolle Modellierung, eine dekorativ sehr wirkungsvolle tadellose Komposition und eine gewisse stolze Großzügigkeit aus. Am meisten überrascht bei den Stücken aus den dreißiger Jahren die sichere Beherrschung der Renaissanceformen. Die gleichzeitig entstandene Nürnberger Allegorie, die Grabmäler aus den vierziger Jahren, wirken ganz im Gegenteil gerade in ihrem Verhältnis zum neuen Stil fast dilettantisch, halb rat- und halb sorglos, jedenfalls nichts weniger als gut geschult. Dabei sehen die Porträtstücke nicht so aus, als ob sie nach fremden Vorlagen gemacht wären. Sollten die Kenntnisse Dells nur zu kleinen Entwürfen, aber nicht zu großen ausgereicht haben? oder hat er sich nach seinen Bestellern gerichtet? Das letztere wäre nicht undenkbar, denn die Grabmäler sind für unterfränkische Landjunker gearbeitet, die wahrscheinlich das Neue nicht gerade liebten, die Porträtstücke dagegen für Humanisten und dem Humanismus nahestehende Hofleute, die gewiß recht modern dargestellt sein wollten. Möglich ist auch, daß der Meister in Würzburg allmählich manches verlernt hat, was er einmal gekonnt hatte, weil man dort zu geringe Anforderungen an ihn stellte.

Daß die Porträtstücke wirklich von Dell sind, kann jedenfalls besonders bei den beiden bezeichneten und dem Londoner Exemplar kaum bezweifelt werden. Hinter dem jungen Paar auf dem letzteren ist eine Burg zu sehen, die denen auf der Dresdener Höllenfahrt von 1529 sehr ähnlich ist, und alle Stücke verraten jene Vorliebe für Inschriften, die den Charakter der erzählenden Reliefs so stark mitbestimmt. Der künstlerische Rang unseres Meisters ist durch die Habichschen Entdeckungen in unerwarteter Weise erhöht worden — in der lokalen Entwicklungsgeschichte dagegen spielen diese Kleinwerke keine Rolle.

Schule gemacht haben in Würzburg nur die Grabmäler Peter Dells. Zehn können ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden.

12) Das Epitaph des Ritters Sigmund Fuchs von Burgpreppach († 1540) an der Außenwand der Ritterkapelle zu Haßfurt (Unterfranken). Der Ritter, wahrscheinlich ein Bruder des Würzburgers, kniet fast ebenso wie dieser und hat dieselben strähnigen über der Stirn scharf abgeschnittenen Haare. Hinter ihm kniet seine Frau (eine sehr verwitterte Figur), vor ihm am Fuße des Kruzifixes eine dichtgedrängte Schar puppenartiger Dämchen — die Töchter des Paares. Der Aufriß des Denkmals unterscheidet sich dadurch vom Würzburger, daß der Sockel etwas höher und mit Wappen behängt ist, und daß das Bildfeld schüchtern als Rundnische ausgestaltet und links, das heißt nur einseitig, mit einem reich dekorierten Pilaster aufgeputzt ist. Das Ganze ist sehr beschädigt und verwittert.

13) Das Grabmal des Freiherrn Friedrich von Schwarzenberg († 1543) in der Pfarrkirche zu Astheim (B. A. Gerolzhofen). Der Adorant hat einen eindrucksvollen Porträtkopf mit Schnurr- und kleinem Backenbart, ist aber in allem übrigen kaum mehr als eine Wiederholung der beiden ältern Ritterfiguren. Er kniet aber nach der entgegengesetzten Seite, ganz dicht vor seinem Heiland, mit dem er durch ein Spruchband noch besonders eng verbunden ist. Der Stein ist im Hauptfelde ebenso wie der Würzburger nur mit einem Rundstabe eingefaßt; der halbrunde Aufsatz, viel zu klein geraten, sieht so aus, als ob ihn eine derbe Faust in den unteren Teil hineingestoßen hätte. Nur am Sockel hat sich eine korrekte Renaissance in zwei Pilasterstümpfen mit Rankenfüllung ausgebreitet.

14) Das Grabmal der Familie Zollner von Rottenstein in St. Burkard zu Würzburg[70]. (Abb. 7.) Nach den Wappen im Giebelaufsatz sind die Dargestellten die letzten des Geschlechts. Philipp Zollner, † 1546, und seine Frau Dorothea von Tottenheim. Hinter dem ersten Paar ist ein zweites gegeben, womit vielleicht die Eltern Philipps, vielleicht aber auch ein früh verstorbener Sohn und eine erste Frau gemeint sind. Zwischen diesen fast lebensgroßen Figuren kniet ein etwa halb so großer Jüngling, der jedenfalls einen Sohn vorstellen soll, welcher wohl den Eltern im Tode vorangegangen war. Die Ritter sind von genau derselben Gattung, wie die Fuchs' und der Schwarzenberg: Dem „principio individuationis“ ist nur dadurch Rechnung getragen, daß ihre fleischigen Gesichter glatt rasiert gegeben sind. Eine anmutigere

Gruppe wird durch die beiden Frauen gebildet, die, im Kostüm und Typus Schwestern der Nürnberger „christlichen Kirche“, in unruhig bewegten Gewändern stille ernste Gesichter zeigen. Das Grabmal ist typologisch wichtig, weil an ihm zum ersten Male in Würzburg selbst das symmetrische Schema des Renaissance-Epitaphs entwickelt ist: Große kniende Adoranten im Profil zu beiden Seiten eines frontalen Kruzifixes. In der Nachbarschaft der Stadt hatte schon Jörg Riemenschneider in seinem schönen Grabmal Truchseß von Baldersheim in Aub zirka fünfzehn Jahre früher eine solche Komposition gegeben; in „Maria-Sondheim“ bei Arnstein wurde ungefähr zur selben Zeit (nach 1546) Loy Herings Epitaph der Huttenschen Brüder aufgestellt. Ob Dell diesem oder jenem die Anregung verdankt, ist gleichgültig, weil der Gedanke in der Luft lag und auch in anderen Gegenden Deutschlands und der Niederlande in jener Zeit zur Herrschaft gelangte. Die Regeln des neuen Stils sind im übrigen auch hier mit größter Nachlässigkeit behandelt. Das Bildfeld hat noch den Rahmen der mittelalterlichen Grabplatte, nämlich die am Rande herumgeführte, hier mehrzeilige und sehr verdorbene Inschrift. Der Sockel ist fast ungeformt, ebenso der klotzige Balken zwischen Hauptteil und Aufsatz und nur dieser selbst, ein schmaler Giebel, zeigt durch einige Voluten hinter dem Wappen wenigstens die Absicht die neue Sprache zu reden.

15) Das Grabmal des Landgrafen Johann von Leuchtenberg und seiner Gemahlin Margarete von Schwarzburg in der Pfarrkirche zu Grünsfeld (Baden, Kreis Mosbach)[71]. Eine vorgenagelte Bank verdeckt den Sockel mit der Inschrift — es handelt sich aber jedenfalls um ein Werk aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre. Aufriß, Komposition und Figuren sind denen des Zollnerschen Grabmals sehr ähnlich, nur ist alles etwas breiter, größer und vornehmer. Während in Würzburg der Raum zwischen den Köpfen der Adoranten und den Armen des Heilands durch die trauernden Gesichter von Sonne und Mond belebt war, sind hier Halbfiguren klagender Engel gegeben. Das Kruzifix ist besonders groß und viel kräftiger und sorgfältiger modelliert, als die groben und kleinlichen der bisher genannten Epitaphien. Dem größern Stil der Figuren entspricht auch im Aufbau betontere Kraft. Zu beiden Seiten des Bildfeldes springen breite Leisten pilasterartig vor und geben durch angehängte große Wappen noch deutlicher die Absicht kund, machtvoll abzugrenzen. Gleich über dem Querbalken des Kreuzes tritt ein von Konsolen gestützter Balken heraus, um seine steinerne Kraft und harte Kantig-

keit zu zeigen. Auf ihm sitzt eine ebenso einfach wie eindrucksvoll umrahmte Lunette, deren runde Linien von zwei wappenhaltenden Leoparden begleitet und ins Figürliche übersetzt werden.

16) Das Grabmal des Ritters Bernhard von Hutten († 1544) und seiner Frau Gertraud v. Weiers in Maria-Sondheim bei Arnstein (datiert 1546)[72]. (Abb. 9.) Eine Inschrift im obersten Teil des Aufsatzes nennt Bischof Moriz von Eichstätt, den Sohn des Ehepaars und einen Enkel Wilhelm, Sohn des „in extremis Indis" tätigen Philipp als Stifter. Der Mäzen Loy Herings hat sich also einmal mit seinen Aufträgen auch zu einem Würzburger herabgelassen, vielleicht unter dem Eindruck des wahrscheinlich kurz vorher vollendeten Epitaphs des Bischofs Konrad von Bibra, von dem gleich zu reden sein wird. Peter Dell, von dem zweifellos auch dieses Denkmal herrührt — Bernhard von Hutten hat genau denselben Körper wie Paul Fuchs und einen ähnlichen bärtigen Kopf wie mehrere der Erlösten auf der Dresdner Höllenfahrt; Gertraud von Weiers sieht wie eine Schwester der Gräfin von Schwarzburg in Grünsfeld aus und unter den Armen des Gekreuzigten sind dieselben Gesichter von Sonne und Mond zu sehen, wie am Epitaph von St. Burkard — Peter Dell also hat sich auch ganz offensichtlich besondere Mühe gegeben, aber dennoch, wie es scheint, wenig Beifall geerntet. Denn als bald nachher die Nachricht vom Tode Philipps von Hutten eintraf, wurde das Kenotaph für die Familienkirche wieder beim Eichstätter Leibkünstler bestellt.

Das Denkmal der Eltern des Bischofs ist ganz ähnlich komponiert wie das landgräfliche in Grünsfeld, aber ohne dessen sorglose Kraft, sondern mit einem fast ängstlichen Streben, Renaissanceformen zu zeigen. Dell hat hier zum ersten Male eine Pilasterädikula zusammengestellt, mit saurer Mühe, wie es scheint, denn die einzelnen Teile sind zwar reich geschmückt, aber sehr unbeholfen untereinander verbunden. Die Stützen sind überlang und schlank und setzen sich aus vier nur lose übereinander gestapelten Stückchen zusammen: Einem langen und einem kurzen Balken mit Rankenschmuck, einem Balkenstück mit Wappen und dem sehr freien „korinthischem" Kapitäl. Ebenso ratlos gemacht sind das Gebälk und der emporgetreppte Aufsatz; ein Sockel ist heute nicht mehr vorhanden. Im Bildfelde ist die Symmetrie besonders sorgfältig durchgeführt, das Gleichgewicht zwischen frontalen und Profilfiguren besonders genau abgewogen. Zur Verstärkung der ersteren, d. h. des Kruzifixes und zur würdigen Ausfüllung des sonst von Schemellöwen gestopften

Loches, ist am Fuß des Kreuzes eine hübsche Trophäe aus einem großen Federhelm und den beiden Hauptwappen aufgebaut. Trotz all dieses Fleißes entbehrt das Ganze, wie gewöhnlich bei unserm Meister, der Notwendigkeit. Die Formen wirken angelernt, mit schwerer Zunge nachgestammelt. Wenn trotzdem sein Werk einen starken Eindruck hervorzurufen vermag, so liegt das ganz allein daran, daß sich hier ein ganz echtes und männliches, tiefes und doch zartes Gefühl unter schweren Hemmungen emporringt. Der Kruzifixus ist der schönste, den Dell geschaffen hat, denn er ist voll milder schmerzlicher Güte, ähnlich den besten Riemenschneiders, und das Gebet des alten Ehepaars kann erschüttern, sowohl der in sich versunkene Ernst der düsteren, aristokratischen Matrone Gertraud, als auch das sehnsüchtige „blicket auf zum Retterblick" in dem dumpfen und wie blinden Bauernkopf Bernhards.

17) Das Grabmal eines ritterlichen Ehepaars an der Außenwand der Pfarrkirche zu Hammelburg (Unterfranken) 1548[73]. Erhalten hat sich nur das grabsteinartige Mittelstück, aber auch dieses Denkmal wird stets des Seitenrahmens entbehrt haben, denn die Wappen haben schon im Bildfelde ihren Platz gefunden. Die Edelfrau erinnert an die Damen von St. Burkard, ihr Kostüm ist besonders sorgfältig wiedergegeben. Sie und ihr Gatte knien dicht voreinander unter einem Gnadenstuhl, in dem das Kreuz Christi ebenso wie auf der Berliner Relieftafel von 1548 Weinreben treibt, und dessen flatterndes Lendentuch in der Linienführung dem dortigen entspricht[74]. Das Grabmal und das Holzrelief müssen gleichzeitig nebeneinander in der Werkstatt entstanden sein, es sei denn, der Meister habe von einem der beiden eine genaue Zeichnung zurückbehalten.

18) Das Grabmal des Würzburger Rats und Hofmeisters Heinrich Truchseß von Wetzhausen († Oktober 1548) und seiner Frau Ossanna geborene von Raueneck, im Domkreuzgang zu Würzburg. Der allgemeine Typus von Aufriß und Figuren, das ungelenke Knien des Ritters, sein Löwe usw. beweisen, daß auch dieses Grabmal aus der Dellschen Werkstatt stammt. Man würde es aber gern aus dem Lebenswerk streichen, weil es ihm mit seiner bizarren Roheit sehr wenig Ehre macht. Das Paar kniet hier nebeneinander, in sehr bewegter, eigentümlich schwankender Haltung, gleich als ob es sich im nächsten Augenblick vor dem Heiland zu Boden werfen wollte. Dieser ist besonders groß, aber eine höchst karikierte Figur. Es gehört übrigens zu den Eigentümlich-

keiten Dells, daß er fast an jedem seiner Werke den Heiland anders dargestellt hat: Bald im Anschluß an Riemenschneider, bald an Leinberger, bald groß und stark, bald wieder puppenhaft winzig; gelegentlich sehr seelenvoll, wie zum Beispiel in Arnstein, gewöhnlich ziemlich gleichgültig, manchmal fast blasphemisch. Dünne gedrechselte Stäbe (die später von Kistner und „Schnebach" wieder verwendet worden sind) schließen hier das Bildfeld seitlich ab und lassen es fast wie ein ausgespanntes Tuch erscheinen. Das führt insofern zu einem sehr unangenehmen Effekt, als der Aufsatz aus dicken Pilasterstümpfen und einem Giebel mit breitem Akanthuswerk zusammengesetzt ist und wie eine schwere Steinbank auf das widerstandslose Unterstockwerk drückt.

19) Das Grabmal des Würzburger Rats Jörg von Fronhoffen († März 1548) und seiner Frau Sybilla von Schwarzenberg in der Franziskanerkirche zu Würzburg[75]. Im architektonischen Aufbau schließt es sich den bisher genannten an, indem über einem niedrigen Sockel, an dem Wappen an Pilasterstümpfen hängen, eine Grabplatte mit Inschriftrand aufgerichtet ist und darüber ein plumpes Kämpfergesims mit weitern vier Wappen und ein halbrunder Aufsatz mit Inschriftrand und Inschrifttafel: Alles ungefähr wie bei einem danebenstehenden Grabmal Grumbach (zirka 1530) von Jörg Riemenschneider[76]. Dagegen unterscheidet es sich von allen übrigen dadurch, daß das Ehepaar nicht kniend im Profil, sondern stehend von vorne gegeben ist, wobei der Ritter nach alter Sitte einen Löwen zum Postament bekommen hat. Dabei ist aber doch ein Kompromiß mit dem Andachtsbild geschlossen, indem zwischen beiden Gatten ein kleines Kruzifix aufgerichtet ist und am Sockel mehrere kleinere Gestalten — jedenfalls die Kinder — knien. Wie Aufriß und Komposition, so setzt auch der Stil der Figuren in gerader Linie die Gotik fort, nicht nur hier, sondern an allen Werken Dells. Der Ritter verdankt zwar dem neuen Jahrhundert seinen breitern, rundern, gelenkigern Körper, steht aber noch in der bekannten geschwungenen Haltung, mit herausgebogener Hüfte da, und die Edelfrau ist zwar weltfreudiger gekleidet als ihre Großmütter und Mütter, sucht aber immer noch durch ein frommes Gebaren und ein gewisses zartes Schweben mehr überirdisch verklärt als irdisch vornehm auszusehen. Ein charakteristischer Zug ist bei ihr und allen ihren Schwestern, daß die Haubenbänder ebenso wie die Zipfel des Lendentuches Christi lebhaft flattern, nicht motiviert durch den Vorgang, sondern aus sich selbst heraus, um den Reiz bewegter Linien auszukosten.

20) Das Grabmal des Bischofs Konrad von Bibra († 8. August 1544) im Würzburger Dom[77]. (Abb. 2.) Es ist entsprechend der Bedeutung des Dargestellten das kostbarste und mit der größten Sorgfalt gearbeitete Grabmal unseres Meisters. Aber über das Persönliche hinaus gebührt ihm sowohl in der Würzburger Lokalgeschichte als auch in der deutschen Kunstgeschichte überhaupt ein hervorragender Platz, weil es kaum ein zweites Kunstwerk gibt, an dem man so gut nicht nur die Besonderheiten der unterfränkischen Grabplastik, sondern auch das Wesen der ganzen barocken oder gotischen oder volkstümlichen Richtung der deutschen Renaissance demonstrieren kann. Es ist zum kunsthistorischen Musterbeispiel geworden, weil Dell das zwei bis drei Jahre früher entstandene Bischofsgrabmal Herings nicht nur im Material (polierter Eichstätter Kalkstein), sondern auch im Aufriß und Komposition nachgeahmt hat, so daß man die beiden, die auch nach ihrer Aufstellung im Dom Gegenstücke sind, Zug für Zug vergleichen und in jeder äußeren Ähnlichkeit den entgegengesetzten Willen feststellen kann.

Die Sitte, Bischöfen figürliche Grabmäler zu errichten, läßt sich in Würzburg bis ins Ende des 12. Jahrhunderts zurückverfolgen. Die Steinplatte, mit der die Gruft im Fußboden der Kirche geschlossen wurde, bekam ein frontales Reliefbildnis des Verstorbenen in ganzer Figur, mit den Attributen seines Standes, von der am Rande herumgeführten Inschrift rechtwinkelig eingerahmt. Die drei ältesten heute noch vorhandenen Denksteine haben sicherlich ursprünglich am Boden gelegen. Um 1330 richtete sich die Grabplatte zum Wanddenkmal auf, versah sich mit einem Sockel, behielt aber im übrigen die alte Form. Nach 1410 trat ein architektonischer Aufsatz hinzu — aber auch gekrönt blieb das Wanddenkmal ein Sohn der Bodenplatte. Diese über dreihundert Jahre alte Tradition wurde von dem Kunstwerk, das der Eichstätter an den Main schickte, durchbrochen. Es war, ähnlich den Bischofsgrabmälern Hans Peuerleins in Augsburg, eine Gedächtnistafel religiösen Inhalts, bestimmt, wie ein Wandaltärchen der Andacht zu dienen. Es wollte nicht in mächtiger Größe vertikal vom Boden aufsteigen, sondern hielt sich in bescheidenen Dimensionen, war fast ebenso breit als hoch, wünschte nicht mehr aufgestellt, sondern nur eingemauert zu werden. Statt sich auf das eine lebensgroße Existenzbild zu beschränken, enthielt es eine Versammlung fast gleich großer, kleinerer Figuren, die durch ein gemeinsames Interesse zu einem Vorgang, einer Gruppe verbunden waren. Dieses Schema war zwar am Main schon im 15. Jahrhundert an kleinen bürger-

lichen Epitaphien, seit dem Anfang des 16. hie und da auch an ritterlichen gesehen worden — das feierliche Repräsentationsstück des Bischofsdenkmals dagegen (zu dem das religiöse Andachtsbild an sich gut gepaßt hätte) hatte hartnäckig an seinen Wurzeln festgehalten. Wenn man sich nun die Neuerung willig gefallen ließ, so lag das wohl erstens an der hohen Qualität des Epitaphs und zweitens an seinem hochmodernen Stil, die die in matter Kunstdämmerung lebende Stadt blenden und kräftig anregen mußten.

Der Stifter des Thüngenschen Denkmals, Konrad von Bibra, starb nach kaum vierjähriger Regierung, bevor er noch zum Bischof geweiht worden war. Sein Grabmal wurde, wie Lorenz Fries[78] berichtet, wieder einem Einheimischen anvertraut, der es für 300 Gulden meißelte. Daß dieser Einheimische Dell war, verrät der Stil: Z. B. der fleischige Kopf des Bischofs, der dem des Philipp Zollner in St. Burkard gleicht, oder verraten die Leoparden, die seine Inschrifttafel halten und die denen in Grünsfeld gleichen; oder auch die Krieger, die neben dem Aufsatz Wappen halten und den Rittern der Grabmäler und den Soldaten auf den Reliefs von 1528 und 29 verwandt sind. Auch Erinnerungen an Leinberger werden stark geweckt, etwa durch die Medaillons Christi und des Apostel Paulus[79] am Sockel, die durch ähnliche Verzierungen an einem Landshuter Epitaph (Rorer 1534) angeregt sein mögen, mehr aber durch den landsknechtartig wilden und frischen, niederbayrisch derben Atem, der durch das ganze Kunstwerk weht.

Als Schüler des rücksichtslosen Volksmannes von Landshut hat Dell den feingebildeten Patrizier Loy Hering überwunden; zugleich aber auch als Würzburger Lokalpatriot, der für das alte Herkommen seiner Vaterstadt eintrat. Der unterfränkische Genius Loci hat sich das entliehene Renaissancegewand so ummachen lassen, daß es zu seinem gotischen, seinem volkstümlichen, seinem autokratisch-junkerhaften Wesen paßte. Während sich am Thüngenschen Epitaph die Horizontalen und Vertikalen versöhnt die Wage hielten, hat sich am Bibraschen die Senkrechte wieder zum Alleinherrscher aufgeschwungen und so die Verbindung mit den ältern Denkmälern wieder hergestellt. Während an jenem der Bischof ein primus inter pares war, ist er hier wieder unumschränkter Alleinherrscher geworden, der auf seine Begleiter (den Kaplan und Marschall) verzichtet und das Kruzifix verkleinert, zum Attribut degradiert hat. Die Porträtfigur, die sich dort ins Historienbild eingefügt hatte, ist hier wieder selbstherrlich herausgetreten und hat sich nur zu größerm Schmuck und Reichtum

einiges als Beigabe mitgenommen. Der Kompromiß zwischen neuen Anregungen und Würzburger Traditionen ist geschlossen: Es blieb in Unterfranken seitdem beim Grundsatz, daß am adeligen Grabmal die Porträtfigur zu dominieren hätte und daß eine bildmäßige Komposition aus mehreren gleichgroßen Figuren nur für bürgerliche Epitaphien schicklich wäre.

Peter Dell hat aber noch mehr als das getan. Inspiriert von seinem alten Anreger Leinberger, hatte er auch die Ehe mit dem „Antikischen", die Loy Hering Würzburg angetragen hatte, in der Weise vollzogen, daß durchweg das Ursprüngliche, das Gotische der Herr geblieben ist. Schon sein Vertikalismus wirkt wie eine Wiederaufrichtung des alten Paniers, aber auch in Figuren und Ornamenten triumphiert überall die Bewegung über die Ruhe, der dunkle Drang über die lichte Ordnung, die wogende Unendlichkeit über die feste Grenze. Alle Formen sind solchen des Eichstätters nachgebildet, aber aus dem Einfachen in das Komplizierte, aus dem Freien ins Gepreßte, aus dem Zierlichen ins Grobe umgeformt. Man vergleiche die aus vielen Stücken zusammengesetzten Säulen Dells mit den glatt wie Kornähren emporsprießenden Herings; oder seine zerzausten, gekrümmten, heulenden Wappenlöwen mit den stillen, wohlerzogenen seines Vorgängers; oder die gespreizten Landsknechte mit den Putten, die sie ersetzt haben. Der Bischof ist aus einem vergeistigten Galantuomo ein Mann geworden, der sich von seiner Materie beschwert, mit Anstrengung, aber nicht ganz überzeugendem Erfolg um Andacht bemüht; sein Pluviale aus einem majestätisch fließenden Gewande, das zusammenfaßte und den Blick konzentrierte, ein aufgeregt hüpfendes, das zerstreut und ablenkt; seine Mithra aus einem schlichten Attribut, ein Aufmerksamkeit heischendes, selbständiges Prunkstück. Loy Herings Heiland war eine „persona delicatissima", deren tragisches Pathos wie verhaltene Orgelmusik tönte; Peter Dells Gekreuzigter hängt ohne Gestalt oder Schöne als ein grober Bauer, aber mit erschütternder Selbstbeherrschung, gleichsam unter qualvollem Lallen seine helfende Göttlichkeit behauptend.

21) Das Epitaph der Familie Baiss an der nördlichen Außenwand der Pleicher Pfarrkirche (S. Gertrudis zu Würzburg), zirka 1544[80]. Dargestellt ist der junge Hans Baiss, „weiland d. erbarn kilian baisse sun" † 1. Februar 1543, in reicher Festtracht (Schaube mit durchgesteckten Armen, Barett in der Hand) vor dem Kruzifix kniend. Die Behandlung des Motivs, der Faltenwurf, das felsige Terrain erinnern lebhaft an das Denkmal Konrad von Bibras, der Kopf des jungen Mannes ähnelt von Ferne dem des jungen Zollner

in S. Burkard. Das Denkmal, ein ziemlich kleines Wandepitaph, ist oben rund abgeschlossen und hat unter der Inschrifttafel eine geschweifte, mit etwas Akanthus eingefaßte Sockelkonsole. An Stelle der Ornamente sind zahlreiche Inschriften getreten, da außer Hans noch drei andere Mitglieder der Familie als verstorben genannt werden. Es ist das einzige mir bekannte bürgerliche Epitaph des Meisters, dementsprechend viel kleiner als alle ritterlichen; eine ziemlich hoch in die Wand eingelassene Tafel, worin Adorant und Kruzifix fast ganz gleich groß sind.

Außer diesen elf Grabmälern, dem nicht mehr nachzuweisenden Kruzifix für den Friedhof von Ochsenfurt und dem irgendwo im Depot des Luitpold-Museums versteckten Wappen für die alte Mainbrücke lassen sich dem älteren Dell noch zwei Werke in Stein zuweisen: Die Reliefs am sogenannten Bibraschen Erker des Würzburger Rathauses und die signierte Kanzel in der Wolfgangskapelle bei Ochsenfurt.

22) Der sogenannte Bibrasche Erker am Grafen-Eckartsbau des Würzburger Rathauses (datiert 1544)[81]. Die Skulpturen bestehen aus vier quadratischen und einem oblongen Relief mit Putten, Wappen und Grotesken und einer Fratze als Sockelabschluß. Die plattgedrückten, töricht grinsenden Engelknaben gehören zu demselben Geschlecht wie die Cherubim an den Säulen des Bischofsdenkmals; die Maske, der Laubzweige mit Feigenblättern aus dem Rachen wachsen, kommt an demselben Denkmal ähnlich vor und die Grotesken der Seitenreliefs — ein Putto auf einem Delphin und ein Sirenenweibchen — sind im Charakter den Zieraten an der sieben Jahre jüngeren Ochsenfurter Kanzel verwandt. Von allen Werken Dells ist dieser Erker dem Lichte des Tages, den Augen des Publikums am meisten ausgesetzt — man kann aber nicht sagen, daß sich der Meister deswegen besondere Mühe gegeben hätte. Im Gegenteil: Er, der noch wenige Jahre früher die tüchtigen Porträtstücke geschaffen hatte, hat sich hier so gleichgültig gehen lassen, daß er alles Plumpe, was den Kern seines Wesens bildete, offen entblößt hat. Freilich mit einer Beigabe von Humor und Frische — aber das niedrige Niveau der damaligen Würzburger Kunst kann doch nirgends so deutlich als hier erkannt werden.

23) Die Kanzel in der S. Wolfgangskapelle in Ochsenfurt (1551)[82]. Sie zeigt im zentralen Felde des Predigtstuhls neben einem Flachrelief des Gekreuzigten rechts die Jahreszahl 1551 und das sehr große Monogramm

P. D., links aber die Buchstaben J. P. und darunter in einem Wappenschilde eine Bretzel. Dieser J. P. hat demnach wahrscheinlich Pfister (= Pistor = Bäcker) geheißen und kann entweder der Stifter oder auch der Bemaler der Kanzel gewesen sein. (Ein Hans [= Johann] Pfister von Iphofen, Maler, wird in den Listen der St. Lukas-Brüderschaft genannt, aber zu Anfang des 16. Jahrhunderts, so daß es sehr fraglich ist, ob er 1551 noch gelebt hat.) Bemalt ist das aus Sandstein gearbeitete Stück jedenfalls von Anfang an gewesen, wenn auch wahrscheinlich etwas besser als heute, wo das Ockerbraun seiner umrahmenden und das milchige Erdbeerrot seiner umrahmten Teile eine Wirkung von übler Flauheit ergeben. Gerade hier verlangt man nach sehr kräftigen Farben, nicht nur weil der Bildhauer ungewöhnlich flach gearbeitet hat, sondern weil das Ganze ein ausgesprochenes Bauernkunstwerk ist, gemacht für eine ländliche, an der großen Heerstraße gelegene Kapelle, in der noch heute vor allem Besitzer kranker Pferde den Heiligen um Heilung anflehen und ihm zum Danke Hufeisen an die Kirchentüre nageln. Der Meister, der einst Kabinettstücke für fürstliche Sammler und kostbare Porträts von Hofleuten und Humanisten geschnitzt hatte, schwatzt hier vor einem kindlichen Publikum selber wie ein Kind oder wie ein kindisch gewordener Greis und erweckt den Eindruck, als ob er in der Sprache der Renaissance zum ersten Male unbeholfen lallte. Es ist überall das gleiche, ob man nun den schmächtigen, kleinlich zusammengesetzten Aufbau als Ganzes betrachtet oder seine einzelnen Teile: Den Fuß, der, als ob er von Holz wäre, gleichsam mit dem Kerbmesser zerschnitzelt ist; die Pilaster, die wie Zahnradstangen aussehen oder die Reliefs, in denen besonders der trauernde Johannes als barfüßiger Schaubenträger einen geradezu lächerlichen Eindruck macht. Und doch gehört die Kanzel zu den typologisch wichtigen Denkmälern. Nicht nur weil sie die erste, die Gotik bewußt verleugnende in Franken ist[84], sondern auch weil zwei echt klassizistische Motive an ihr zum ersten Male auftauchen: der Triglyphenfries mit Stierköpfen und die antikisch gekleideten allegorischen Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung.

Ein Jahr nach Vollendung dieses Werkes ist der Meister gestorben. Als ob er seinen Tod vorausgeahnt hätte, hat er zwischen die Grotesken, Wappen und Ranken der Schräge zwischen Kelch und Fuß eine Tafel eingelassen, die die aus der Grabplastik entlehnten, hier eigentlich gar nicht hinpassenden Worte enthält: „hodie mihi, cras tibi!"

Viel feiner, aber auch viel morbider als alles, was Dell in Unterfranken hinter-

lassen, ist ein Rotsandsteingrabmal in der Pfarrkirche zu Lohr, das der Elisabet v. Lauter geb. v. Ussigkheim (†18. September 1543)[95]. (Abb. 1.) Sein Stil steht zwischen dem Dellschen und dem des jüngeren Riemenschneiders merkwürdig schillernd in der Mitte. Die Hauptfigur der knienden jungen Frau ist in allem eine Schwester der beiden Zöllnerinnen in S. Burkard. Der linke Fuß des Kruzifixus mit dem fast rechtwinklig vom Beine abbiegenden Hacken kommt genau so vor an den Grabmälern des Bischofs von Bibra und des Freiherrn von Schwarzenberg. Das peinlich genau modellierte Geäder an seinen Armen und Beinen ist für Dell überhaupt charakteristisch. Aber die schmerzvolle Milde des gekreuzigten Gottes, die vornehme Zurückhaltung der betenden Frau, der sorgfältig profilierte, mit einem feinen Muschelaufsatz geschmückte Aufbau des Denkmals, die gewundenen Leuchtersäulen mit den körnigen Füllungen ihrer Kapitäle, die im flachen Relief den Hintergrund schmükken — das alles paßt weit mehr zu seinem zartern, gotischern Zunftgenossen Jörg Riemenschneider[96]. Sollte dieser hier in einem Spätwerk die Frauenfiguren seines jüngern erfolgreichen Konkurrenten kopiert haben oder sollte das Grabmal von beiden zusammen gearbeitet sein, etwa von Dell nach Riemenschneiders Tode vollendet? Die Antwort auf diese Fragen ist kaum zu geben. Sie ist auch nicht allzu wichtig, weil der eigentliche Urheber niemand anders ist als der alte Tilmann Riemenschneider selbst. Sein Geist ist es, der sich hier zum letztenmal in unvermischter Reinheit offenbart, wenn auch nur durch die Hände gealterter Jünger. Er selbst nimmt in diesem wehmütigen Werk von Unterfranken Abschied.

IV. PETER DELL DER JÜNGERE

Er war höchstwahrscheinlich der Sohn des älteren — ausdrücklich gesagt, ist es freilich nirgends. In den Büchern der Zunft kommt sein Name besonders häufig vor. „1551 ist petter Dell der jung zu meyster angenomme word"[87]. In den Jahren 1553 und 61 war er Geschworener[88]. Wegen allerlei Händel mußte er öfters vor dem Richterstuhl der Zunft erscheinen[89]: so 1556 wegen eines Streites mit dem Maler Martin Seger, 1559 zweimal wegen eines Konfliktes mit seinem „Jungen" Kilian Sorg, den er, wie es scheint, aus dem Dienst gejagt hatte, um ihn nach der Versöhnung wieder aufzunehmen; in demselben Jahre mit „seinem Gesell Johann storr Steinmetzgesell . . . etlicher schmachword halbe so sich zwisch de meister und geselle hatt zugetrage auf dem weg von Eystätt und sunderlich zu Darstatt im schloß" (auf dem Wege nach Eichstätt war er höchstwahrscheinlich, um von dort den Marmor zu seinem Bischofsgrabmal zu holen; in Darstadt im Schloß wohl wegen der beiden Zobelschen Grabmäler, die sich noch jetzt in der Kirche dieses Ortes befinden). Im Jahre 1558 führte er zusammen mit Thomas Kistner Reparaturen an Riemenschneiders „sacramentgehäus" und am „crucifix des Bischoffs cunrad von Bibra" aus[90]. Am 8. Oktober desselben Jahres wird sein Name in einem Protokoll des Würzburger Domkapitels genannt als des Bildhauers, dem das Grabmal des ermordeten Bischofs Melchior Zobel aufgetragen werden sollte[91]. Das Jahr seines Todes ist ebenso wie das seiner Geburt unbekannt. Daß er in der Liste der Verstorbenen vom Jahre 1600 mitgenannt ist, will wenig besagen.

Ebenso wie sein Vater heißt er in den Archivalien fast immer Bildhauer und nur einmal Schnitzer. Dazu paßt, daß ihm nur Steinskulpturen, und zwar nur Grabmäler zugewiesen werden können. Eins davon ist urkundlich beglaubigt, neun sind mit dem Monogramm seines Vaters P. D. bezeichnet, über dreißig weitere tragen die unverkennbaren Merkmale seiner stereotypen Manier. Das jüngste davon hat als Todesdatum 1572[92]. Sie scheinen alle mehr in einer Fabrik als in einem Künstleratelier entstanden. Man hat den Eindruck, als ob ein paar Modelle, von denen das beliebteste vom Vater übernommen war, in der Werkstatt gestanden hätten und unermüdlich variiert worden wären. Die Nachfrage nach der Ware muß aber sehr groß gewesen sein. Man findet sie noch heute im ganzen Maingebiet von der Bamberger Gegend bis in den Odenwald, von Kissingen bis tief ins heutige Baden. Der fränkischen Reichsritterschaft scheint

die Fähigkeit des Meisters, Prachtrüstungen und weibliche Festgewänder bis ins kleinste genau wiederzugeben, besonders imponiert zu haben, und man muß gestehen, daß seine geistlosen Stücke auch heute noch einen gewissen dekorativen Reiz haben und durch ihre plumpe Treuherzigkeit sogar Sympathie erregen. Dem Massenbetrieb entspricht eine verhältnismäßig große Zahl von Lehrlingen und Gesellen. In den Zunftbüchern werden folgende „Jungen" genannt: 1) Hanns Röttle von Würzburg, der nicht bei ihm ausgelernt hat; 2) Kilian Sorg (den er einmal fortgejagt zu haben scheint)[93]; 3) Hans Ulrich von dalhem (Talheim bei Heilbronn) 1559; 4) Johann Rott (?) 1561[94]; 5) Christoph Eger von Creglich (Creglingen) 1563[95]; 6) Wolff Pop von Würzburg 1563[96]. Gesellennamen finden sich einige in den Streitfällen, die von der Zunft geschlichtet wurden, sind dann aber stets als Steinmetzen bezeichnet[97].

Das urkundlich beglaubigte Werk Peter Dell d. J. ist 1) das Grabmal des Bischofs Melchior Zobel (†1558) im Würzburger Dom[98]. (Abb. 13.) Der Aufbau besteht wie üblich aus Bildfeld, Sockel und Bekrönung, wobei die letztern wieder zweigeteilt sind. Vor dem hohen Rechteck des Bildfeldes kniet, als freiplastische Figur, der Bischof. Seine Andacht gilt einem Kruzifix, das nach dem Vorbilde des Bischofsepitaphs seines Vaters, bedeutend kleiner ist als der Adorant. Hinter ihrem Fürsten knien, ebenfalls kleiner als er, die beiden mit ihm ermordeten Räte, Jakob Fuchs von Wonfurt und Karl Hund von Wenkheim. Die Hintergrundsplatte ist von einem kindlich geschwätzigen Flachrelief ausgefüllt, in dem, ohne jede Perspektive, die Ermordung des Bischofs am Abhang des Marienberges erzählt wird. Prunkvolle, aber plumpe Pilaster mit Kompositkapitälen flankieren das Bildfeld und Putten mit Wappenschildern kleben vor ihnen. Oben und unten wölbt sich je eine Inschrifttafel vor, jede wieder zwischen Pilasterstümpfen. Ganz unten ist eine Art von Konsole, an der sich zwei Löwen balgen; ganz oben ein von Pilastern eingerahmtes Quadrat mit dem großen Wappen, zu dessen Seiten Putten mit kleineren Wappen stehen. Alle Pilaster sind mit vegetabilischen Renaissancefüllungen geschmückt, die untere Inschrift hat zu beiden Seiten wirr ineinander geflochtenes Rollwerk. Das Material ist Eichstätter Kalkstein und roter Marmor, die ursprüngliche Bemalung ist ausgezeichnet erhalten. Unter den Renaissance-Grabmälern des Würzburger Domes ist dies das größte, figurenreichste und bunteste, aber auch zweifellos das roheste. Die Figur des Bischofs ist eine wahre Karikatur: Sie wirkt überhaupt nicht körperlich, sondern nur klotzig. Das er-

zählende Relief des Hintergrundes sieht wie der zeichnerische Versuch eines nicht phantasielosen aber ganz ungeschulten Kindes aus. Der Ausdruck aller Figuren ist leer und affektiert. Das ganze ist die Arbeit eines Stümpers, der sein Vorbild, das vorige Bischofsgrabmal, durch Masse und sentimentale Redseligkeit zu übertrumpfen versucht hat.

Die übrige Denkmälermasse läßt sich in vier Gruppen sondern:

Typus A. Lebensgroße Adoranten vor Kruzifix oder Gnadenstuhl. Mir sind zwanzig Werke dieses Typus bekannt; vier davon mit Monogramm P. D. bezeichnet, und zwar folgende:

2) Das Grabmal des Ritters Wilhelm von Hutten und seiner beiden Frauen (jüngstes Todesdatum 1554) in Maria-Sondheim bei Arnstein[99]. (Abb. 10.) Neben und zwischen den drei lebensgroßen Figuren knien sieben kleinere, als Hinweise auf die Kinder. Die Anbetung gilt einem Gnadenstuhl in Flachrelief, der auf Dürers Holzschnitt B. 122 zurückgeht, aber in der vorliegenden Fassung dem Huttenschen Kenotaph des Martin Hering im Würzburger Dom entnommen ist. Eine Giebelattika oben, ein vorgewölbter Inschriftsockel unten vervollständigen den Aufbau, der überall mit unzähligen Wappen geschmückt ist. Die Signatur ist an einem Stein in der Nähe des rechten Randes angebracht.

3) Das Grabmal des Philipp von Egloffstein und seiner Frau († 1558) in der Pfarrkirche zu Forchheim[100]. Die Zahl der Figuren ist geringer, die Adoranten knien vor einem Kruzifix, die Giebelattika ist durch eine Muschellunette ersetzt — im übrigen ist alles wie beim Arnsteiner Denkmal.

4) Das Grabmal eines Ehepaares aus der Familie Truchseß von Pommersfelden in der Dorfkirche zu Pommersfelden (die Inschrift ist teils zerstört, teils durch eine Treppe verdeckt). Es ist nicht viel mehr als eine Wiederholung des vorigen.

5) Das Grabmal eines Ritters von Adelsheim in der St. Jakobskirche zu Adelsheim[101]. Der Inschriftsockel und der Aufsatz fehlen heute. Der Ritter kniet allein vor einem derben Kruzifix.

Unbezeichnet sind folgende Grabmäler dieses Typus:

6) Margarethe von Wenkheim geborene Fuchsin von Burgpreppach in der Johanniskirche zu Schweinfurt[102]. (Inschrift beschädigt und durch eine davor genagelte Bank zum Teil unlesbar;

der Aufsatz fehlt.) Die Figur des Ritters erinnert noch besonders stark an den ältern Dell, die Figur der Frau ist aber schon eine typische des jüngeren.

7) Ludwig und Agathe von Hutten († 1547 und 1548) in Maria-Sondheim bei Arnstein. Da die Figuren schon ganz in der Art des jüngern Dell gemeißelt sind, wird das Stück kaum vor 1551 entstanden sein, oder es ist (was nicht sehr wahrscheinlich) in der Werkstatt des Vaters vom Sohn gearbeitet worden.

8) Philipp Voit von Rieneck und seine beiden Frauen (letzterer Todesdatum 1550) in der Pfarrkirche zu Karlstadt. Die Figuren sind besonders denen von Nr. 2 ähnlich.

9) und 10) Zwei Herren von Thüngen und ihre Frauen, jetzt in der neuen Friedhofskapelle zu Thüngen aufgestellt. Beide Grabsteine stammen aus den fünfziger Jahren und sind besonders rohe Exemplare[103].

11) Jörg Spielmann Vogt von Brosselsheim († 1551) in der Wallfahrtskirche zu Volkach. (B. A. Gerolzhofen.) Hat wie Nr. 5 nur einen Adoranten vor dem Kruzifix.

12) Lorenz von Rosenberg und seine Frau (1552) in der Dorfkirche von Rosenberg in Baden (Kreis Mosbach). Ganz besonders roh und sehr beschädigt.

13) Hans Reichart von Gebsatel († 1540), seine Frau († 1536) und seine Kinder an der Außenwand der Dorfkirche zu Trennfeld (B. A. Marktheidenfeld)[104]. Es steht Nr. 8 und Nr. 12 am nächsten und wird daher zu Anfang der fünfziger Jahre entstanden sein.

14) Wolf von Crailsheim († 1546) und seine Familie in der katholischen Pfarrkirche zu Kitzingen[105]. Ein sehr figurenreiches mit Aufwand gemachtes Stück, das in den Hauptzügen mit Nr. 2 zusammengeht, aber statt des Gnadenstuhls ein Kruzifix zwischen zwei Engeln mit Marterwerkzeugen zeigt. Die Wappenputten der Attika sind den entsprechenden des Bischofsgrabmals ähnlich; die Balustersäulen, die hier ausnahmsweise statt der Wappenpilaster das Bildfeld flankieren, sind wieder dem Kenotaph Martin Herings entlehnt. Letzteres scheint Dell besonders imponiert zu haben.

15) Valentin von Münster und seine beiden Frauen (jüngstes Todesdatum 1558) in der Marienkapelle zu Würzburg.

Ist Nr. 2 und 3 verwandt und gehört zu den besten Exemplaren der Gattung. Die Jahre 1558 und 1559 scheinen die fruchtbarsten Peter Dells gewesen zu sein.

16) Götz Voit von Rieneck und seine Frau († 1565) in Karlstadt[106], dicht neben Nr. 8 aufgestellt und heute durch eine nicht zugehörige Lunette (die von einem zerstörten Grabmal von 1560 stammt) mit ihm zu einem Paar verbunden. Der Kopf des Ritters und das Kruzifix weichen vom üblichen Schema des Typus A ein wenig ab. Dafür findet sich ein ganz ähnlicher, ebenso puppenhafter Gekreuzigter auf dem bezeichneten Grabmal in Sommerhausen (Nr. 24).

17) Deutschmeister Wolfgang Schutzbar genannt Milchling († 1566) in der Unterkirche der Schloßkirche zu Mergentheim. Das Epitaph, das keinen Aufsatz mehr hat, ist im allgemeinen dem Adelsheimer ähnlich, sehr individuell ist nur der breite Ritterkopf mit der mühsamen Andacht seines Ausdrucks.

18) Cristoph und Eva von Maßbach († 1568) in der Dorfkirche zu Maßbach (B. A. Kissingen)[107]. Wiederholt das Schema des Forchheimer Denkmals.

19) und 20) Eberhard und Anna (1568) und Albrecht und Rufine (1569 und 1572) von Rosenberg in Unterschüpf (Baden, Kreis Mosbach)[108]. Beide gehören zu den minderwertigsten Produkten der Werkstatt. Nr. 20 mag von Lehrlingen ohne direkte Beteiligung des Meisters gehauen sein, da der Ritter und das Kruzifix ziemlich anders aussehen, als dessen gewöhnliche.

21) Enders von Bibra († 1553) an der Pfarrkirche von Trennfeld. Der bartlose Ritter und sein Kruzifix weichen vom üblichen Typus ab. Dafür ist der Graf von Solms im Würzburger Dom beinahe ein Bruder dieses schlichteren Jünglings[109].

Typus B. Kleinere Epitaphien. Adoranten weit unter Lebensgröße, in gleichem Maßstab wie der Kruzifixus. Typus des bürgerlichen Grabmals.

Hierher gehören vier Werke, von denen drei mit Monogramm bezeichnet sind.

22) Epitaph des Claus und der Barbara Groe († 1548 und 1555) an der Außenwand der Pfarrkirche zu Marktbreit und

23) Epitaph der Barbara Eckhardt und ihrer Tochter († 1555). Beide sind Gegenstücke, beide am Fuß des Kreuzes, vor dem die Verstorbenen knien,

an Steinen bezeichnet. Beide haben Balustersäulchen nach Heringschem Muster, Inschriftsockel und halbrunde Aufsätze.

24) Epitaph des Cristoph Laib († 1565) und seiner Familie auf dem Friedhof in Sommerhausen. An einem Stein signiert auf dem der Bürgersmann kniet. Ziemlich flau und verwittert, aber etwas gefühlter gearbeitet als sonst bei Dell üblich[110].

25) Epitaph der 1556 als Kind verstorbenen Gräfin Barbara von Wertheim, einer Tochter des letzten Grafen Michael, im Chor der Stadtkirche zu Wertheim[111]. Die Arbeit ist, dem vornehmen Besteller entsprechend, ungewöhnlich fein für Dells Verhältnisse.

Typus C. Lebensgroße stehende Figuren in jener Art wie sie in Unterfranken im Mittelalter beliebt war. Zwei dieser Werke sind ebenfalls bezeichnet.

26) Das Grabmal des Ritter Jörg Schrimpf in der Marienkapelle zu Würzburg († 1556). Das Denkmal hat Sockel, Aufsatz und Balustersäulen. Der Hintergrund der Bildplatte ist mit ähnlichem Reliefs bedeckt wie das Bischofsgrabmal Nr. 1. Die Signatur ist auf einem Täfelchen angebracht, das dieser Reliefkomposition eingefügt ist. Daneben ist die Figur eines jüngeren Mannes in Schurzfell, mit Hammer und Schlegel zu sehen, jedenfalls das Selbstporträt des Meisters. Das Stück ist entschieden mit Liebe gearbeitet, für den Würzburger Zeitstil sehr charakteristisch, aber auch für das erschreckend niedrige Niveau der Schule[112].

27) Das Grabmal des Grafen von Wertheim, Michael des Dritten, in der Kirche zu Sandbach (Hessen, Kreis Erbach)[113]. Signatur und Datum 1559 an einem der Wappen, die an den Pilastern angebracht sind. Es ist der Bedeutung des Dargestellten entsprechend mit einer gewissen Feinheit und sogar mit mehr Temperament, als Dell sonst aufzubringen pflegt, ausgeführt. Der Drang Neues zu geben, hat aber den Meister dazu verführt der Hauptfigur eine wenig motivierte Haltung in lebhafter Schrittstellung mit staunend erhobenem rechten Arm zu geben.

28) Das Grabmal des Deutschordenskomtur Eberhard von Ehingen († 1549) aus der Deutschhauskirche zu Würzburg (Abb. 11), jetzt im Bayrischen Nationalmuseum in München. Die frontale Ritterfigur hat fast dieselben Augen, Mund und Bart wie Georg Schrimpf, wirkt aber in ihrer breiten und strammen Langbeinigkeit und ihrer besonders

sorgfältig gearbeiteten Rüstung viel stattlicher als der unangenehm ausgemergelte und wie blind dreinstarrende Würzburger Herr. Alle drei bisher genannten Ritter müssen auf dem Rücken eines Löwen balanzieren.

29) Der Grabstein des Jörg Hoffmann und seiner Frau († 1550) in der Pfarrkirche zu Frickenhausen[114]. Es ist ganz wie eine Bodenplatte gemacht mit Flachrelieffiguren und einer am Rande herumgeführten Inschrift. Der Kopf des Mannes erinnert an die Ritter von Nr. 26 und 28.

30) Das Grabmal des Grafen Bernhard von Solms († 1553) im Querhaus des Würzburger Doms. Es ist trotz seines verwitterten Zustandes mit die erfreulichste Arbeit des Meisters. Der junge Graf hat wirklich etwas von einem frischen Heldenjüngling. Sein Dolch, besonders seine Schwertscheide sind durch saftige Kleinmeisterornamente ausgezeichnet. Im Typus steht es besonders dem ebenfalls guten Sandbacher Denkmal nahe[115].

31) und 32) Die Grabmäler des Stephan und des Hans Melcher Zobel von Giebelstadt in der Dorfkirche zu Darstadt (B. A. Ochsenfurt) († 1553 und 1554)[116]. Bei beiden hat sich die Werkstatt Mühe gegeben. Der spitzbärtige Stephan erinnert in Augen und Mund an Schrimpf, während sein Helm und sein Löwe mit den entsprechenden Stücken des Ehingengrabmals übereinstimmen. Das sehr durchgearbeitete Denkmal des jungen Hans Melcher weicht besonders durch die Tracht des Dargestellten (spanisches Hofkostüm) von dem üblichen Schema so sehr ab, daß ich mich früher gescheut habe, es Dell zuzuschreiben. Das Gesicht des Junkers entspricht aber doch ganz den Frauengesichtern Dells, seine straff ausgebogene Haltung überspannt nur die des jungen Solms und des Grafen von Wertheim.

33) Das Grabmal des Hans Wolf von Berlichingen († 1548) im Kreuzgang des Klosters Schöntal (Württemberg, Jagstkreis)[117]. Es steht mitten zwischen den vielen Grabmälern desselben Geschlechts, ist aber in der langen Reihe wohl das schlechteste, und das will bei der allgemeinen Minderwertigkeit dieser Grabmäler schon etwas heißen. Es sticht sofort als Erzeugnis unserer Werkstatt in die Augen, und zwar besonders durch seine, allerdings vergröberte, Ähnlichkeit mit dem Grabmal Schrimpf.

34) Grabstein des Makabäus von Berlichingen († 1561) in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld. Der Ritter steht in einer rund

geschlossenen Flachnische. Das Stück ist verwittert, war aber sicherlich schon von Haus aus oberflächlich gearbeitet.

35) Der Grabstein des Ritters Christoffel von Köln (†1564) in der Hospitalkirche zu Würzburg. Im Aufriß dem vorigen, in der Figur dem Schrimpfschen ähnlich — ein besonders langweiliges und hartes Stück. Die alte Bemalung ist ziemlich gut erhalten.

36) Grabmal des Hans Karolus von Rosenberg (†1570) in Rosenberg (Baden). Es ist eine Grabplatte mit Hochrelieffigur und halbrundem Aufsatz, ziemlich schlecht gearbeitet und sehr verwittert.

37) Ein Rittergrabmal auf dem Hof der Ruine Salzburg (bei Neustadt a. d. Saale), im Freien aufgestellt und sehr beschädigt, erinnert gleichfalls an das Denkmal Schrimpf[118].

38) und 39) Zwei weibliche Grabsteine in der Kirche zu Rottenbauer (B. A. Würzburg), der eine einem jungen Mädchen, der andere einer verheirateten Frau aus dem Geschlechte der Wolfskeel gewidmet (Anna Wolfskeel und Margarethe geborene Lochinger von Walkershofen; vgl. unterfr. Inv. III, S. 147). Jener ist zweifellos, dieser sehr wahrscheinlich in der Werkstatt entstanden; beide sind roh und vielfach beschädigt.

40) Das Fragment eines weiblichen Grabsteins, jedenfalls einem jungen Mädchen aus dem Geschlechte der Grumbach gewidmet, in der Dorfkirche zu Rimpar (B. A. Würzburg). Erhalten hat sich nur der bekränzte Kopf des Mädchens in halbrunder Umrahmung mit einem Teil der Inschrift.

Typus D. Reich gerahmte Inschrifttafeln. Das Figürliche beschränkt sich auf liegende Todesgenien (Putten) mit Stundenglas und Schädel.

41) Das Grabmal des Landgrafen Georg von Leuchtenberg († 1555) in der Pfarrkirche zu Grünsfeld (Baden, Kreis Mosbach)[119] (Abb. 12) und

42) das Grabmal des Grafen Philipp von Rieneck († 1559) in der Pfarrkirche zu Lohr. Beide sind sehr ähnlich. Ihre Zuschreibung an Dell ergibt sich vor allem aus den Puttofiguren, die in Gestalt und Tracht den Wappenputten in Nr. 1 und 14 gleichen und auf ein Vorbild zurückgehen, das der ältere Dell an seinem Grabmal des Paul Fuchs gegeben hatte. Beide machen in ihrer bescheidenen Beschränkung auf das rein Ornamentale

(vegetabilische Hochfüllungen an den Pilastern, hübsche Wappen mit schön geschwungenen Akanthusranken) einen gefälligen Eindruck. Das Grünsfelder Exemplar ist aber vor allem dadurch beachtenswert, daß es wahrscheinlich als erstes unter allen unterfränkischen Bildwerken mit einer Rollwerkkartusche geschmückt ist. Rollwerk kommt sonst bei Dell noch einige Male vor: Im Bischofsgrabmal, im Grabmal Schrimpf und sehr bescheiden in den beiden Marktbreitern Epitaphien. Es erscheint also in Unterfranken zirka 1555.

Das Ornamentale hat dem jüngeren Dell überhaupt am besten gelegen. Nur hierin ist er auch über seinen Vater hinausgegangen. Pilaster mit vegetabilischen Hochfüllungen, Muscheln oder kleine Giebelädikulae als Bekrönungen, Voluten mit Akanthusblättern an Konsolen oder Aufsätzen, die erwähnten Rollwerk-Kartuschen — mehr kommt kaum vor, ist auch stets ohne jeden Sinn fürs Tektonische, aber doch mit viel mehr Liebe gearbeitet, als besonders die Porträts[120]. Von solchen im eigentlichen Sinne darf man überhaupt nicht sprechen; die Figuren sehen sich viel zu ähnlich. Bei seinen Rittern hat Dell wenigstens die individuelle Barttracht berücksichtigt, seine Frauen dagegen alle nach einer Schablone gemacht. Ihre zwischen Pausbacken in Höhlen eingebetteten Nasen, ihre verschwommen blinzelnden Augen, ihr verlegenes Lächeln und unruhiges Kostüm mit den flatternden Bändern — alles kennt man bald auswendig. Ebenso charakteristisch ist sein Christustypus: Ein roher, derber Körper, gewöhnlich zu lange, stark gekrümmte Beine, eine flache Brust und ein Lendentuch mit tauartig gedrehten und nur an den Enden nestartig auseinanderflatternden Zipfeln. Durch seine Frauenfiguren und seine Kruzifixe unterscheidet sich der Sohn am auffälligsten, aber auch am ungünstigsten vom Vater. Verschieden ist aber auch ihr Verhältnis zur Tiefendimension. Der ältere zeigt besonders in seinen frühen Reliefs mit Vorliebe und auch mit Geschick seine perspektivischen Kenntnisse. Der jüngere ignoriert die Perspektive ganz und gibt statt eines Hintereinanders nur ein Übereinander (in den Reliefs seiner Grabmäler des Bischofs und des Ritters Schrimpf). In dieser Hinsicht ist er noch ganz mittelalterlich. Er ist es aber auch in seiner Behandlung der einzelnen Figur. Seine Hauptgestalten sind gewöhnlich fast rundplastisch, trotzdem aber nur auf die Vorderansicht berechnet. Tritt man von der Seite an sie heran, so erscheinen sie als verzerrte Fratzen. Der Künstler ist von keiner kubischen, sondern von einer flächigen Vorstellung ausgegangen. Auch hierin war der Vater vorgeschrittener, weniger „gotisch“, als der Sohn[121].

Am besten charakterisiert letztern die Tatsache, daß er das Monogramm des Vaters unverändert weiter benutzt hat. Er scheint sich sein lebelang nur als Erbe und zweiter Chef einer gut eingeführten Firma gefühlt zu haben. Sein Ehrgeiz hat sich darauf beschränkt, die einmal beim Publikum beliebten Marken möglichst unverändert weiter anzubieten. Er ist bis zu seinem Tode innerlich ein Geselle seines Lehrers geblieben.

V. THOMAS KISTNER

Etwas erfreulicher ist der zweite Schüler Peter Dells d. Ä., der in denselben Jahrzehnten wie der jüngere gewirkt hat.

Er wurde vier Jahre später Meister als dieser, nämlich am 21. November 1555[122]. 1558 war er Geschworener, machte im selben Jahre zusammen mit Dell die erwähnten Reparaturen im Würzburger Dom, nahm ebenfalls in diesem Jahre den Christoffel Seger (wahrscheinlich ein Sohn des Malers Martin) in die Lehre und im Jahre 1563 den Albert Frid „des Pottschmitts sohn hier zu Würtzburg"[123], und schloß endlich im Oktober 1567 als „Bürger und Bildhauer zu Würzburg" einen Vertrag mit dem Abt Leonhard Rosa von Ebrach über ein Epitaph[124]. Er starb im August 1569, nachdem er kurz vorher einen Streit mit seinem Kollegen Veit Baumhauer gehabt hatte. Dieser Streit setzte sich mit seiner Witwe fort, und auch Veits Geselle Jörg Meyer von München war dabei beteiligt. Er beschäftigte die Zunft bis ins nächste Jahr hinein[125]. — Die Zahl seiner gesicherten Werke ist nur klein. Ein Grabmal in Ebrach ist durch den Vertrag beglaubigt, sechs weitere Steinbildwerke sind mit seinen Initialen T. und K. bezeichnet (die an einigen Werken zum Monogramm verbunden sind), kaum ein einziges unbezeichnetes Stück kann ihm ohne Vorbehalt zugeschrieben werden.

1) Im Dorfe Segnitz, gegenüber Marktbreit, steht auf dem Friedhof ein kleines verwittertes Sandsteinepitaph, das einem bürgerlichen Ehepaare gewidmet und in der Nähe des Kruzifixes bezeichnet ist. Nach dem Todesdatum 1554 und dem noch ängstlich tastenden Stil zu schließen, ist es wahrscheinlich die erste Arbeit, die Kistner als Meister geschaffen hat. Halbsäulen in Balusterform nach Heringschem Muster flankieren das Bildfeld, in dem das Ehepaar zu beiden Seiten eines frontalen Kruzifixes kniet, unter Assistenz von Maria und Johannes, deren Trauer von Sonne und Mond geteilt wird. In der viel zu kleinen und flachen, wie beschnitten aussehenden halbrunden Bekrönung erscheint das Lamm Gottes mit Kelch und Fahne. Die Komposition besteht aus lauter gleich großen Figuren, wie es sich in Unterfranken für ein bürgerliches Epitaph gehörte. So schlicht das Stück ist, macht es doch einigen Eindruck durch das aufrichtige Gefühl, das hier um Ausdruck ringt. Ergreifend wirkt besonders das Gesicht des Heilandes, zwischen dessen qualvoll zurückgezogenen Lippen die Zähne zum Vorschein kommen. Leider hat Kistner den Effekt dadurch abgeschwächt, daß er seiner trauernden Sonne genau denselben Ausdruck gab.

2) Eine ähnlich pathetische Stimmung kommt zu viel imposanterer Wirkung im großen Sandsteinkruzifix in der Wallfahrtskirche bei Volkach[126], das Kistner im Jahre seiner Meisterwerdung gemacht hat. Am sockelartig verdickten untern Teil des Kreuzes steht die Jahreszahl 1555; auf dem Felshügel, der die Basis des Ganzen bildet, liegt zwischen Schlangen, Schildkröten und Eidechsen usw. (dieses Getier kam schon bei dem älteren Dell öfters vor) ein Stein mit dem Monogramm. In merkwürdig schwerem und getragenem Rhythmus weht das Lendentuch in doppelter steiler S-Kurve. Ihm entspricht in den Linien das Inschriftband an der Spitze, dessen Enden in verschlungene Bänder zerhackt sind — merwürdige Mischgebilde von neuem Rollwerk und alter Gotik.

3) Im Jahre 1557 gestiftet ist das in ähnlicher Weise signierte, gleich dem Segnitzer in bescheidenen Dimensionen gehaltene Epitaph des im Main ertrunkenen Ehepaars Merten Erhard und Frau in der Pfarrkirche zu Frickenhausen[127]. Auch hier gibt sich Kistner noch immer wie ein Anfänger. Er ist rührend gewissenhaft bei der zierlichen Ausschmückung seiner Renaissancepilaster, die sich trotz der ihnen gewidmeten Sorgfalt nicht zu einem festen Gehäuse fügen wollen. Er bemüht sich liebevoll um seine kleinen Adorantenfiguren, ohne daß es ihm gelänge, ihnen auch nur einigermaßen glaubhafte Unterkörper zu geben. Er vertieft sich voller Eifer in die Unglücksgeschichte, die er mit einem Bilde von Frickenhausen und des Mains im Relief des Hintergrundes zu erzählen versucht, und die ihm doch nicht viel besser glückt als einem Schulbuben seine Zeichnung auf der Schiefertafel. Oben auf den Pilastern hocken ein paar Putten, die nackt und fett die Händchen ringen, den Betrachter zum Mitleid mit den Ertrunkenen auffordern und doch nur Heiterkeit für ihre Anstrengung ernten.

4) und 5) In Würzburg selbst gibt es zwei bezeichnete Grabmäler des Meisters: Beide sind in Nebenräumen des Domes. Das größere verdankt seine Entstehung demselben, das Würzburg jener Zeit erschütternden Ereignis, das auch das Hauptwerk des jüngeren Dell veranlaßt hat — der Ermordung des Bischofs Zobel und seiner beiden Räte. Es ist jenem Jakob Fuchs von Wonfurt[128] (Abb. 16) gewidmet, der als Begleiter auch auf dem Bischofsgrabmal erscheint, und als Laiengrabmal im Domkreuzgang untergebracht. Aufriß und Komposition halten sich ans übliche Schema. Aber der Aufwand an Ornamenten verrät einen freigebigen Besteller. Das Prachtstück ist ein lorbeerumkränztes Wappen im

Aufsatz, das von Putten mit Delphinen gehalten wird. Das interessanteste Detail aber sind zwei kleine Satyrn, die sich als erste noch sehr schüchterne Einwanderer aus den Niederlanden in den Voluten des Sockelgeschosses verstekken. Die gefühlte Beseelung hebt auch dieses Kistnersche Werk über das Niveau der Dellschen Ware. Der Blick der weitgeöffneten, schmerzvoll zusammengezogenen Augen Christi geht ins Unendliche über die anbetende Ehrfurcht des Ritters hinweg. Eine große Absicht tut sich hier kund, wenn auch das Können sehr weit hinter dem Wollen zurückbleibt. Die Anordnung der Haarlocken Christi und seines Lendentuches geht übrigens direkt auf das Thüngensche Vorbild Loy Herings zurück.

Das andere Würzburger Werk ist ein kleines Epitaph in der Sepultur, dem Domherrn Martin von Wiesentau gewidmet[129]. Die Signatur ist wie gewöhnlich in einen Stein gegraben, der neben dem Kreuze liegt, vor dem der Kanonikus kniet. Aus den Protokollen des Würzburger Domkapitels geht hervor, daß dieses Epitaph erst zehn Jahre nach dem Tode des Dargestellten, nämlich 1564, gearbeitet worden ist[130]. Das erklärt den neuen Charakter der Dekoration: Sie versucht ein ernsteres Gesicht zu machen, mehr sachlich, weniger spielerisch zu sein. Die Pilaster sind nicht mehr wie in den fünfziger Jahren nur Zierbänder, gefüllt mit vegetabilischem Kleinkram, sondern wollen als Stützen aufgefaßt sein. Sie haben daher auch ihre Wappen abgeschüttelt, aber leider nichts Solides zu tragen bekommen. Was von pflanzlichem Flächenschmuck übrig ist, will nicht mehr schwatzen oder prunken, sondern den Sinn der tektonischen Glieder erläutern. Die Hintergrundsplatte hat ihre unruhigen Reliefs gegen einen perspektivisch vertieften Korbbogen eingetauscht. Dadurch ist ein Raum entstanden und dieser wirkt warm und feierlich, weil er durch ein großzügiges Brokatmuster wie mit einem aufgehängten Teppich geschmückt und nach hinten abgeschlossen ist.

6) Ganz ähnlich komponiert ist das nächste Denkmal, das in der kleinen Kirche des Dorfes Astheim (gegenüber Volkach im B. A. Gerolzhofen) dem im Jahre 1565 verstorbenen Freiherrn Moritz von Schwarzenberg und seiner Gemahlin gesetzt ist. Hier ist der Korbbogen sogar verdoppelt und die Pilaster erfreuen sich einer wirklichen Last: Ein breites Giebelhaus sitzt ihnen auf, in denen jedes der beiden Hauptwappen sein eigenes Gelaß hat. Der rechtwinkelige Zusammenprall von Last und Stütze aber wird nach altbewährtem Renaissancerezept durch die weichen Voluten zweier Delphine gemil-

dert. Stark vorspringende Gesimse und ein breiter Sockel vervollständigen die klassizistische Korrektheit des Gebäudes, das aber merkwürdigerweise ein Hängeepitaph sein will und von starken Konsolen getragen wird. Entsprechend dieser Wohnung ist auch der geschmeidige Freiherr ein Weltmann und Kavalier, seine Frau dagegen und der Kruzifixus geben sich noch immer recht steif und befangen.

7) Vielleicht hat die Stattlichkeit dieses Schwarzenberger Monuments den Abt Leonhard Rosa[131] bewogen, auch sein Epitaph bei Thomas Kistner zu bestellen. Astheim liegt ja auf dem Wege zwischen dem Kloster und Würzburg. Am 9. Oktober 1567 ist in der Abtei der Vertrag von Prälat und Bildhauer unterzeichnet worden im Beisein des Amtmanns von Zabelstein, Hans von Selbitz und des Subpriors und Kantors: „Eines Epitaphii oder (sic!) Grabsteins halb"; „vermag seyner darüber abgerissenen und wohl gedachter Iren gnaden zugestellter Visirung und Vertzeichnus"... „das Bild und Kruzifix in der Behausung" ... „bede sulen ledig durchsichtig und von solchen Stein wie unter dem Zabelstein im Steinbruch gebrochen wird." Dieses Werk sollte er nach bestem „Verstand und Vleis" machen, so daß es zu seinem „selbst lob ruhm und merer Befunderung" diente. Als Lohn bekam er 50 Gulden und ein Malter Korn, also sehr wenig im Vergleich zu den vielen 100 Gulden, die einige Jahrzehnte später für Prachtepitaphe gezahlt wurden. Bis Ostern 1568 sollte die Arbeit fertig sein. Auf der Rückseite des Kontrakts sind die Teilzahlungen notiert, die der Künstler für seine Arbeit erhalten hat. Der ausgemachte Termin scheint eingehalten worden zu sein. Wichtig ist die Notiz: „10 de 12. April Ao 68 beide Maister!" Auf diese Stelle wird später noch zurückzukommen sein[132].

Der Vertrag braucht nicht unbedingt so verstanden zu werden, als ob der Besteller den Aufriß vorgeschrieben hätte. Der Künstler kann auch selber die Vorschläge gemacht haben, die dann zur Abmachung erhoben worden sind. Am interessantesten ist die Stelle, wo von den beiden „ledigen und durchsichtigen" Säulen die Rede ist. Das Grabmal hat ein stark vortretendes Gehäuse mit freistehenden Säulen, was einen energischen Schritt nach einem prunkvolleren Klassizismus hin bedeutet[133]. Im übrigen ist es im Aufbau den beiden vorhergehenden Arbeiten Kistners verwandt. Die Hintergrundsplatte, vor der die beiden Säulen stehen, ist auch hier wieder mit einem doppelten Korbbogen in Flachrelief versehen. Das starke Gebälk trägt wieder einen Aufsatz in Gestalt einer Pilasterädikula zwischen Delphinen. Nur wohnt in diesem Oberstock an

Stelle der Wappen ein Relief des Gnadenstuhls nach Dürers Holzschnitt. In der Hauptetage kniet der Abt, etwa ³/₄-lebensgroß, in freundlich-würdiger Haltung vor dem Gekreuzigten, der im Todeskampf mit brechenden Augen, seufzendem Munde und vorgewölbtem Leibe dargestellt ist. Johannes und Maria stehen in anklebenden, hängenden Gewändern an der Rückwand, auf einer steinigen Erhöhung, so daß auf diesem nicht ungeschickten Umwege eine Art von Perspektive geschaffen worden ist. Die Komposition des Mittelbildes folgt also in den Hauptzügen dem Thüngenschen Grabmal Loy Herings. Bemerkenswert sind noch die kubischen Piedestale der freistehenden Säulen: Jedes der beiden ist in gleicher Weise auf der linken Seite mit einem Frauenkopf, auf der rechten mit einem hübschen Kinderkopf geschmückt. Die Gesichter erinnern an die kleinen Epitaphe der Gebsatelschen Kinder, von denen bald zu sprechen sein wird.

Zusammenfassend wäre über Kistner zu sagen, daß er bei handwerklichem und anfangs sehr geringem Können doch das Wollen eines echten Künstlers gehabt hat. Er hat sich zuerst in seinen kindlichen Frühwerken nach deutscher Art besonders um den Ausdruck bemüht, und später, seit dem Anfang der sechziger Jahre, mit demselben Ernst um die monumentale Form. Er hat in keinem seiner Werke das Ziel ganz erreicht, es aber immer hingebend und treu gesucht. —

Fünf unbezeichnete Grabmäler stehen seiner Art so nahe, daß sie zum mindesten von Werkstattgenossen, d. h. seinen Gesellen und früheren Lehrlingen, gearbeitet sein dürften.

1) Das Epitaph der Anna Geierin geb. von Spessart an der Außenwand der Dorfkirche zu Ingolstadt (B. A. Ochsenfurt). Das Todesjahr der Frau ist 1570, das Denkmal sieht aber so aus, als ob es etwa fünfzehn Jahre früher entstanden wäre. Der Aufbau mit dem viel zu niedrigen und breiten Halbrund des Aufsatzes, worin Gottvater in Wolken erscheint, erinnert an das Segnitzer Epitaph, das Puttengewölk hinter dem Kruzifix an das Grabmal des Jakob Fuchs. Das Epitaph ist verwittert und ziemlich flüchtig gemacht, nur das Kruzifix interessiert durch seinen empfundenen Ausdruck.

2) Ein sehr ähnlicher Gekreuzigter findet sich am Epitaph des Valentin Rindermann († 1567), seiner Frau und Tochter an der Außenwand der Pfarrkirche zu Ebern, das aber trotzdem nicht unbedingt von derselben Hand zu sein braucht.

3) Auf dem stattlichen Grabmal der Anastasia Zobelin († 1560) in

D a r s t a d t ähnelt der Kruzifixus im Schwung des Lendentuches, der Gesichtsform und der Rumpfmuskulatur dem lebensgroßen in Volkach, und die kniende Frau hat fast genau dieselben auffallend langfingrigen und hageren Hände wie die Freifrau von Schwarzenberg in Astheim. Unter den nichtbezeichneten Bildwerken dürfte dieses am sichersten von Kistner sein, obgleich anderseits das unruhig bewegte Gewand der Zobelin den Frauenfiguren des älteren Peter Dell nachgeformt und ihre ausdruckslose Feierlichkeit und der ganz untektonische, des seitlichen Rahmens entbehrende Aufbau an den übrigen Werken des Meisters keine Analogien haben.

4) Recht nahe steht aber auch der Art unsres Meisters das beschädigte Grabmal der J u n g f r a u M a r t h a v o n G r u m b a c h i n R i m p a r. Sie selbst erinnert an die Frau von Schwarzenberg, und ihr doppelter Korbbogen ist uns schon oft begegnet. Vom Meister selber kann das Denkmal aber unmöglich sein, da die Jungfrau erst 1577 gestorben ist und ihr Epitaph sicherlich nicht zu Lebzeiten bekommen hat. Es wäre auch fast zu geistlos für ihn.

5) Im Gewandstil dem Rimparer Stück sehr ähnlich ist der geringwertige G r a b s t e i n d e r W a l p u r g i s E c k und ihrer Kinder (Todesdatum 1563), der jetzt im Treppenhause des L u i t p o l d - M u s e u m z u W ü r z b u r g aufgestellt ist.

VI. CHRISTOPH SCHNEBACH

Er wurde 1562 Meister, nahm im selben Jahre den Hans Rottel (wohl Rodlein) aus Würzburg in die Lehre und wurde 1564 Geschworener der Zunft[134]. Da sonst von ihm nichts überliefert ist, könnte man unbedenklich über den leeren Namen hinweggehen, wenn es nicht in Würzburg und Umgebung eine Reihe von Grabmälern aus den sechziger Jahren gäbe, die untereinander eng verbunden und mit allen Merkmalen der Lokalschule ausgestattet, doch keinem der drei andern damals nachweisbaren Meistern zugewiesen werden können weder Dell noch Kistner noch dem gleich zu besprechenden Baumhauer. Da diese namenlose Familie wohl die wertvollste der lokalen Plastik ist, so erscheint es recht gewagt, gerade den am seltensten genannten und deshalb wohl auch am wenigsten angesehenen Meister zu ihrem Vater zu machen. Aber da ohnedem beide Teile, sowohl die Kunstwerke als der Künstler verwaist blieben, so mag die Adoption als Notbehelf akzeptiert werden.

Die Zahl jener Bildwerke — sie sind durchwegs aus Stein und mit einer einzigen Ausnahme alles Grabmäler — beträgt ungefähr anderthalb Dutzend. Kein einziges ist datiert, nur die Todesjahre der Dargestellten können einen Leitfaden abgeben, aber wie unsicher dieser ist, hat unter andern der Fall von Kistners Wiesentau-Epitaph gezeigt.

1) Das Grabmal des Ritters Conrad von Hutten in Maria-Sondheim († 1556). Der Stein selbst mit seinem Muschelaufsatz, seinen vegetabilisch geschmückten Wappenpilastern, seinem auf dem Löwen knienden Ritter unterscheidet sich kaum vom Typus A der Dellschen Fabrikate. Dagegen trägt der konventionelle Körper auf schmaler Halskrause einen interessanten Kopf: mit kleinem Spitzbart, hageren Wangen, pathetisch geweiteten Augenhöhlen und einem wie zum Seufzen geöffneten, schmallippigen Munde. Der Blick des Betenden geht etwas schielend nach oben, wo ihm aus der Hintergrundsplatte ein kleiner Christus entgegentritt: Als Auferstehender, auf dem Rande des Sarkophages stehend (neben dem zwei Soldaten schlafen) mit der Siegesfahne in der Linken, die Rechte segnend erhoben, nackt bis auf Ledenschurz und Mantel, mit merkwürdig vorgewölbtem Rumpf, an dem die Bauch- und Brustmuskeln stark hervortreten. Zierlich und kräftig zugleich ist diese Figur und trotz ihrer Kleinheit voll plastischen und seelischen Lebens. Von weitem gesehen wirkt das Denkmal wie oft gehörte Leierkastenmusik; tritt man näher heran, so

mischt sich überraschend der feine Gesang einer unverbrauchten Menschenstimme hinein.

2) Das Grabmal des Ratsbürgers Philipp Schet[185] in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld. Das Todesdatum ist 1554, der Stein aber vielleicht beträchtlich später errichtet. Er verrät seine Herkunft von der mittelalterlichen Grabplatte durch seine Inschrift, die am Rande herumgeführt ist und durch die herkömmliche frontale Stehfigur. Aber er hat ein Renaissancegesims und eine bescheidene Bekrönung und enthält vor allem, vielleicht als erster in Unterfranken, jene perspektivisch vertiefte Rundbogennische, der wir bei Kistner seit 1564 begegnet sind. In diesem flachen Gehäuse steht der bartlose Bürger im Barett und Schaube; eine etwas kurzbeinige Figur mit allerlei Fehlern, aber plastisch empfunden, mit jenem unverkennbaren Gefühl für den Reiz des Knetens, des Rundens und Aushöhlens, mit einem Wort: des Formens von Körpern.

3) Das Grabmal des Ritters Merten von Rotenhan († 1560) im Kreuzgang des Würzburger Doms[186]. (Abb. 17.) Es gibt die Erfüllung des in Arnstein versprochenen — reichstes plastisches Leben und großes Pathos. Die knienden Ritter des jüngeren Dell waren nur Gestelle für Rüstungen und ihre hohlen Köpfe hatten nur den Zweck, die Bartform der Dargestellten zu verewigen. Thomas Kistners Jakob Fuchs war ein sanfter Hofmann, mit stiller Seele in seine Andacht versunken, ohne Kraft in den Gelenken, ungeschickt kniend, viel Aufmerksamkeit für seine zierliche Rüstung fordernd. Der Rotenhan dagegen ist ein ganzer Kerl, breit, stark und lang — niedergekniet, um aus bedrückter Seele mit seinem Gott zu ringen. Seine Rüstung ist nur das Zeichen seines Standes und verschmäht es, mit kindlichem Zierat zu prunken. Der Heiland am Kreuz hat schon seinen letzten Seufzer getan, scheint aber doch noch den Betenden anhören zu wollen. Vom Lendentuch geführt, biegt zwar sein Körper dem Ritter aus, aber sein Haupt neigt sich ihm zu. Die Kurven der beiden Hauptfiguren fügen sich so zusammen wie die Knochen eines geschmeidig federnden Gelenkes. Kein geschwätziger Hintergrund stört das Gespräch, aber auch keine kahle Platte haucht Kälte hinein: Ein großer Brokatvorhang ist aufgehängt und schafft der Szene die vornehme Umgebung. Seinem Herrn gegenüber aber lauscht auf einem Postament ein gewaltiger Spangenhelm mit geschlossenem Visier und nach hinten geneigten Straußenfedern. Er ist ein Prachtstück plastisch großer Form und hält allein auf seiner schmalern Seite

dem mächtigen Ritter das Gleichgewicht. Ähnlich empfunden ist das Wappen in der Bekrönung, daß von saftigen Akanthusranken umwachsen ist. Nur den Löwen würde man gern entbehren, obgleich auch in seinen gespreizten Krallen viel Kraft und biegsames Leben steckt.

Beachtenswert ist auch der Aufbau des Denkmals. Es ruht als Hängeepitaph auf drei Konsolen, beginnt mit einem einfachen Sockel, der aus Inschrifttafel und Profilen besteht, erhebt sich dann als sehr breites und hohes Rechteck, das seitlich nur von Lisenen eingefaßt ist, in deren ausgehöhlter Mitte Perlenschnüre aufsteigen und gipfelt nach einem breit ausladenden Gesims in einer Bekrönung aus Pilasterstümpfen und Akanthusvoluten, von gerade richtiger Größe. Seit dem Denkmal der Elisabeth von Lauter in Lohr und den Werken Loy Herings ist dieses das erste Grabmal Unterfrankens dem man keinerlei Ungeschicklichkeiten zu verzeihen braucht[137]. Weit schwerer als dieses Fehlen von Fehlern wiegt aber die Kraft des echten Gefühls, das sich hier mit Größe verkörpert hat.

4) Das Grabmal eines langbärtigen Ritters in der Marienkapelle zu Würzburg (Abb. 18). Mit Gesims und Sockel, fehlt auch die Inschrift. Nur das Wappen läßt darauf schließen, daß der Dargestellte dem Geschlecht Zindt von Kenzingen angehört hat (wahrscheinlich Friedrich Zindt, der 1561 als fürstlich-würzburgischer Rat erwähnt wird)[138]. Auch die Hände des Ritters sind wieder beschädigt und dem Kruzifix sind beide Füße abgeschlagen. Es würde aber auch dann äußerlich weniger vollendet sein als das vorige, wenn es heil auf uns gekommen wäre. Denn der Raum ist etwas eng; die Löwen — es sind ihrer zwei — sind zu klein und wirken etwas verlegen; der Helm, der dem am vorigen Grabmal ganz ähnlich ist, hat doch weder an und für sich, noch als Teil der Komposition dieselbe Bedeutung, wie jenes Prachtstück. Und doch ist das Grabmal noch schöner als das vorige, ja vielleicht das ergreifendste, das nach Riemenschneiders Tode in einer Würzburger Werkstatt gemeißelt worden ist. Was es so hoch über alle Rivalen erhebt, ist der erschütternde Ernst der religiösen Sprache, die von ihm aus wie ein Bußgebet durch die Kapelle tönt. Das verbrauchte Thema der Adoration ist hier ganz verinnerlicht, gleichsam aus Kirche und Kapelle in das stille Kämmerlein zurückgezogen, wo die einsame Seele sich in Gott versenkt, ihn ganz in sich aufnimmt, sich von ihm erhört fühlt. Dem unaussprechlichen Seufzen des alten Ritters antwortet die Güte eines wahrhaft göttlichen Heilands, in dessen aristokratischem Körper — der durch das Fehlen der Dornenkrone noch schlanker erscheint — das

Beste von Riemenschneiders Feinheit wiederauflebt, doch ohne alles Welke und kleinbürgerlich Beschränkte. Der Mangel an äußerlicher Großartigkeit ist hier nur ein Vorzug, ähnlich wie bei Rembrandt. Das Kunstwerk hat den Charakter einer Jugendarbeit und ist sehr wahrscheinlich vor dem vorigen entstanden. Es hat eine Bogennische wie Nr. 2 und einen ähnlichen Brokatschmuck wie Nr. 3.

5) Das Grabmal eines ritterlichen Ehepaars an der Außenwand der Pfarrkirche zu Heidingsfeld. Durch die vorgewölbten und gestrafften Figuren des Chepars und des Kruzifixus, durch den schönen Kopf und muskulösen Körper des letzteren als Werk derselben Hand gesichert, ist es doch so beschädigt und verwittert — auch die Inschrift fehlt —, daß die einstige Schönheit und Gefühlstiefe nur noch wie durch eine dicke Kruste scheint.

6—8) Die Epitaphe dreier Kinder des Philipp von Gebsatel zu Hohenberg: „Des Edell Kneblein Järg Fridrich" († 1558) in der Friedhofskapelle zu Trennfeld, des „Jümpferleins Johanna" († 1565) in der Marienkapelle zu Würzburg und des dreijährigen Knäblein Michael († 1565) ebenda (letzteres beschädigt)[139]. Obgleich das Trennfelder Exemplar möglicherweise früher entstanden ist als die beiden anderen, sind sich alle drei doch sehr ähnlich. Sie sind nicht anders entworfen als Grabmäler für Erwachsene: Jedes hat seinen Sockel, sein Bildfeld und seine Bekrönung, jedes zeigt seine Ahnenprobe an den Pilastern des Mittelstückes (am Epitaph des kleinen Michaels sind die Wappen abgebrochen) jedes hat eine gute proportionierte Rundbogennische, an der das Knäblein oder Jüngferlein festlich gekleidet (nur der kleine Michael im Hemdchen) betend dasteht. Nur ist alles im Maßstab der Puppenstube. Während die Kindergrabmäler aus dem Anfang des Jahrhunderts die Größe von Grabsteinen Erwachsener hatten, hat hier der besondere Gegenstand sich auch sein besonderes Format geschaffen. Und gerade durch die zierliche Winzigkeit wird die Aufmerksamkeit des Vorübergehenden erregt und auf die sauberen Figürchen hingeleitet. „Halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen" stehen sie in rührender Anmut da, als ob ihnen ihre Mutter am Sonntagmorgen die Hände zur Andacht gefaltet hätte. (Abb. 19.)

9) Das Epitaph der Anna Weyerin († 1563), gestiftet von ihrem Gatten, dem Ratsherrn Balthasar Kuelwein, in der Marienkapelle zu Würzburg[140]. (Abb. 21.) Es vertritt den Typus des bürgerlichen Epitaphs mit ebensoviel Glück wie das Zindtsche in derselben Kirche die adelige Gattung.

Während dieses relativ schmal mit lebensgroßer Hauptfigur vom Boden aufwuchs, hängt das Külweinsche hoch oben an der Wand, ist fast ebenso breit als hoch und hat an Stelle des einfachen Adorationsbildes eine komplizierte Golgathaszene, in der die vielköpfige Stifterfamilie nur einen bescheidenen Platz inne hat. Die vielen Figuren sind in dreifach abgestuften Reliefs und in etwa vier verschiedenen Größenverhältnissen gegeben. Die drei Gekreuzigten sind am größten und rundplastisch; die Adoranten und die mit ihnen untermischten Heiligen und Soldaten sind im Hochrelief und kleiner, aber auch untereinander noch vielfach in der Größe verschieden, je nachdem, was sie sachlich in der Szene bedeuten; der Hintergrund endlich ist ein ganz flaches Relief mit Soldaten, Bäumen, Rädern und Galgen, das den Hunger nach Perspektive mit dem althergebrachten Ersatzmittel eines ansteigenden Berglandes abspeist. Die Mittel der Komposition sind, wie man sieht, noch genau dieselben wie etwa bei Adam Kraft um 1500. Aber auch das Positive erinnert an diesen alten Meister: Die ursprüngliche Lust an der plastischen Form und die kraftvolle Echtheit des religiösen Gefühls. Die Freude am Kubischen zeigt sich schon in den Ornamenten, die sich voller und runder vorwölben, schwellen und spannen, aber auch die menschlichen Körper sind so geknetet und gedreht, daß sich sehr verwickelte Gleichgewichtsverhältnisse ergeben. Nur der tiefe Respekt vor dem heiligen Gegenstande legt der artistischen Lust einige Zügel an: Die Aussprache des Seelischen bleibt die vornehmste Sorge.

Einige neue Ornamente sind zu verzeichnen. Von den Postamenten der Pilaster blicken zwei schmale Masken, die von zerschnittenem Rollwerk eingefaßt sind — wahrscheinlich die ältesten Renaissancemasken Unterfrankens. Die Wappen des Giebelaufsatzes sind ebenfalls gerollt, und eigentümliche Eckakroterien erinnern von ferne an gebuckelte Doppelbecher. Alles ist in seiner Art wohl geraten, aber auffallenderweise hat keine dieser Formen in Unterfranken direkte Nachkommen gezeugt.

10) Die Epitaphe eines Ehepaares Rechenberger († 1567) an der Außenwand der Pfarrkirche zu Karlstadt (Abb. 20);

11) eines Ehepaares Dakes († 1567) außen am Chor der Wallfahrtskirche bei Dettelbach;

12) eines Ehepaares Weinzurett († 1572) im Querschiff derselben Kirche und

13) das sehr verwitterte Epitaph eines bürgerlichen Ehepaars († 1565) außen am Chor der Franziskanerkirche zu Würzburg sind bürgerliche Gedenktafeln einfacherer Art. Der Aufriß variiert bei allen das Thema „Pilasternische mit Sockel und Aufsatz;" die Reliefs sind Variationen des einfachen Adorationsbildes mit kleinen Stifterfiguren. Am flüssigsten und anmutigsten vorgetragen, am herzlichsten empfunden und auch am besten erhalten ist das Exemplar in Karlstadt, während das sehr zerstörte in Würzburg im Unterschied zu den drei anderen Christum nicht allein, sondern im sogenannten Gnadenstuhl, von seinem Vater gehalten zeigt.

14) Das Epitaph des Weihbischofs und Administrators des Schottenklosters St. Jakob zu Würzburg Dr. Georg Flach († 1564) im Luitpoldmuseum zu Würzburg. Es ist aus demselben gelbgrünen Sandstein und ähnlich aufgebaut wie die bisher genannten, will aber mit einem gewissen Luxus repräsentieren. Der etwas unterlebensgroße Weihbischof betet zur Dreieinigkeit, die, in Anlehnung an Dürers bekannten Holzschnitt bei der Krönung Marias dargestellt ist, aber nicht allein, sondern unter Assistenz seines Klosterpatrons, des Pilgerapostels Jakobus. Dieser ist im selben Maßstab wie er gegeben, die Dreieinigkeit im bedeutend kleineren. Vor dem Prälaten liegen die Inful und der Krummstab. Er selbst erinnert an Loy Herings Bischof von Thüngen, indem auch seine Andacht etwas Gehaltenes hat. Um so erregter benimmt sich der Schutzheilige, welcher mit geneigtem Haupte, wallendem Bart und wie zum Reden geöffneten Munde aus dem Bilde herausblickt, die Vorübergehenden anruft und mit erhobenen Armen zur Gottheit weist. Eine stattliche Figur von Dürerschem Typus, aber von etwas manieriertem, weil nicht genügend motiviertem Pathos. Bei aller technischen Tüchtigkeit ist doch dieses Denkmal denen der Marienkapelle und dem Rotenhanschen im Domkreuzgang an innerem Gehalt nicht ebenbürtig. Es ist übrigens eines der ganz wenigen Grabmäler Unterfrankens, wo ein Heiliger den empfehlenden Mittler zwischen Mensch und Gott macht. Die Einführung dieses fremden, besonders in Augsburg beliebten Motivs, mag durch einen Wunsch des Bestellers veranlaßt worden sein.

An fünf weiteren Denkmälern läßt sich die Art des Meisters nur nach Überwindung einiges Fremdartigen erkennen. Es sind folgende:

15) Das Grabmal dreier Brüder von Rotenhan in der Dorfkirche zu Rentweinsdorf, B. A. Ebern († 1532, 1559, 1560)[141]. Es ist im

Typus der Ritterköpfe (schräg zurückgehende Stirn mit vielen Falten an der Nasenwurzel, weit geöffnete Augen, etwas hohle Wangen, lange schmale Nase, zum Seufzen geöffneter Mund) und im Typus der Rüstungen und Helme den Grabmälern des Merten von Rotenhan und des alten Ritters in der Marienkapelle aufs nächste verwandt. Diese Ähnlichkeit darf nicht durch den Hinweis erklärt werden, daß der eine der drei Dargestellten niemand anders ist, als derselbe Merten vom Würzburger Denkmal[142]. Die Identität ist nicht zu verkennen, aber viel lauter spricht die Ähnlichkeit der Form. Zu den verwandten Zügen gesellen sich auch fremde: Dem Denkmal fehlt jeder tektonische Halt und jede statische Festigkeit. Ein zu schmaler, konsolenartiger Sockel, ein zu enges und niedriges Bildfeld, das von mißlungenen Balustersäulen locker eingerahmt ist, ein an und für sich schönes, in einen Dreipaß eingeschriebenes Wappen, das aber gar kein Verhältnis zum Unterbau hat, sind hier wie zufällig zusammengekommen und haben eines jener wackligen Gebäude geschaffen, wie man sie sonst besonders aus den Jahren 1515/40 kennt. Dem entspricht auch die Haltung der drei dicht nebeneinander stehenden Brüder. Zwischen ihren Füßen sieht man etwas steinigen Boden, aber dicht darunter stehen die drei großen Helme. Das erzeugt den Eindruck, als ob die drei Männer auf ihren Kopfbedeckungen balanzieren müßten und sich untergehakt hätten, um mehr Festigkeit zu bekommen. Das Epitaph sieht aus wie eine Jugendarbeit und ist vielleicht von Schnebach schon vor seiner Würzburger Zeit gearbeitet worden[143].

16) Derselbe 1559 verstorbene Hans von Rotenhan zu Rentweinsdorf hat sein besonderes Grabmal in der Pfarrkirche zu Ebern[144]. Er kniet hier nach links gewendet vor dem Kruzifix. Sein ungewöhnlich kurzer Löwe hält einen offenen Helm mit drei hochragenden breiten Straußenfedern. Von seiner Lanze weht in schönen breiten Kurven ein Fahnentuch. Der etwas zu schmale Stein sitzt auf einem fußartigen Sockel. Die Bekrönung besteht aus einer Giebelädikula mit kleinen Voluten an der Seite. Der interessante bärtige Kopf des Ritters steht dem des Merten von Rotenhan in Würzburg nicht nur durch Familienähnlichkeit nahe, sondern noch viel mehr durch die gleiche Formung von Mund, Wange, Auge und Haar. Der Löwe ist dem Würzburger sonst nicht sehr ähnlich, aber die dicken gespreizten Tatzen sind bei beiden dieselben. Es bedarf der Vertiefung in solche Einzelheiten, um trotz manchem Fremden, besonders am Kruzifix, auch in diesem Werk die Hand unseres Meisters zu erkennen. Es würde ja auch auffallen, wenn die drei inhaltlich so

eng zusammenhängenden Rotenhanschen Grabmäler bei verschiedenen Bildhauern bestellt worden wären.

17) In ähnlicher Weise aus vertrauten und fremden Zügen gemischt ist das große Grabmal des Eberhard von Wolfskeel und seiner Frau Anna geborenen Felberg († 28. 2. 1562), datiert am Architrav 1563, in Lindflur (B. A. Würzburg)[145]. Es ist in dreifacher Weise besonders interessant: Erstens durch die Bemalung, zweitens durch die freistehenden Säulen, drittens durch den starken Ausdruck der Figuren. Die Farben sind vielleicht zum Teil erneuert, aber dann jedenfalls nach dem Muster der ursprünglichen. Denn sie kopieren nicht die Wirklichkeit, sondern suchen nur eine reiche dekorative Wirkung. Die Rüstung des Ritters ist hellgrün mit goldenen Zieraten, der Mantel der Ehefrau dunkelblau, ebenfalls mit Gold. Die Pilaster, die im Flachrelief die Hintergrundsplatte schmücken, haben braune Kompositkapitäle und grüne Rankenfüllungen. Die Inschrift am sehr hohen Sockel, die zum Teil in Versen gehalten ist, ist farbig auf weißem Grund geschrieben. Das festliche Kolorit entspricht dem sehr stattlichen Aufbau. Der Sockel ist, wie gesagt, ungewöhnlich hoch und durch Pilasterstümpfe eingerahmt, vor deren gefüllten Feldern freilich recht unbeholfene Putten mit Wappenschildern kleben. Auf der weit vorragenden Bank des Hauptgeschosses stehen vor den Pilastern der Hintergrundsplatte zwei „ledige" kannelierte Säulen mit korinthischem Kapitäl. Sie tragen ein Gebälk, das heute durch die vorgebaute Empore verdeckt, nur zum Teil noch unter den oberen Bänken aufgefunden werden kann. Acht farbige Wappen schmücken das geradlinig abgeschlossene und am Fries ist das Datum 1565 zu lesen. Diese Jahreszahl ist wichtig, weil sie das Grabmal zum ältesten in Unterfranken macht, das eine Ädikula mit freistehenden Säulen hat. Ist es von Schnebach, so müßte es ein Frühwerk von ihm sein und das wäre etwas befremdlich, weil er diese wichtige Neuerung in keinem seiner späteren Werke wieder verwendet hat. Der Kruzifixus ist ungewöhnlich groß und etwas schwer; und die Putten passen noch weniger zu seinem Stil, indem sie eher an Dells Grabmal des Bischofs Zobel erinnern[146]. Dafür ist aber der Bogen der Hintergrundsplatte mit demselben gedrechselten Stabe eingefaßt, den ich schon beim Grabmal des Merten von Rotenhan erwähnt habe; der Ritter ist fast vollplastisch und etwas schief zur Platte gestellt, in ganz ähnlicher Weise, wie z. B. der Alte in der Marienkapelle, und seine Backe ist ähnlich wie bei diesem, nur viel roher, platt gegen die abschließende Wand verlängert und mit

ihr verwachsen. Vor allem ist es aber wieder der religiöse Ernst, der das Lindflurer Denkmal den übrigen anschließt. Das stumme Gespräch zwischen dem inbrünstig erhobenen Kopf des Ritters und dem mit Anstrengung geneigten Haupt des Heilands (dessen geöffneter Mund Zunge und Zähne sehen läßt) ist hier von ganz besonderer Eindringlichkeit, weil die ineinander sich versenkenden Seelen aus schweren Körpern wie aus Gefängnissen seufzen, und weil der gewaltig starke Gott und der belastete, Erlösung suchende Mensch so nah zusammengerückt sind wie eine Gewitterwolke und ein regendürstender Berg.

18) Der vom Probst zum St. Burkard, dem Domherrn Andreas von Thüngen gestiftete Bildstock von 1558, der jetzt im Treppenhaus des Würzburger Luitpold-Museums untergebracht ist, wäre nach der Jahreszahl eigentlich zu alt für Schnebach, der erst 1562 Meister wurde, steht aber den hier aufgezählten Werken doch am nächsten. Das breite, von einem flachen Bogen überwölbte Bildfeld enthält eine Darstellung der Beweisung Christi. Der Leichnam des Heilands liegt auf dem Boden mit starken Zeichen überstandenen Leidens. Sein steifer Oberkörper ist von Johannes aufgerichtet, seine Mutter kniet neben ihm, Nikodemus oder Josef von Arimathia steht mit einem Salbgefäß in der Nähe. Das Relief wirkt etwas flau, weil es verwittert ist; die Figuren sind ein wenig schwer und steif, aber ihr Ausdruck zeigt wieder jenen tiefen Ernst, der für die Werke unseres Meisters charakteristisch ist. Die heiligen Personen sind mit schmerzerfüllter, aber stillgewordener Seele ganz ihrer Arbeit hingegeben, ohne sich irgendwie um den Beschauer zu kümmern. Das Kennzeichen des leise geöffneten Mundes fehlt ihnen nicht. Doch ihre körperliche Gestalt und die etwas ungeschickte Umrahmung behalten etwas Fremdes: Der Bildstock hat mehr das Aussehen eines Vetters als eines leiblichen Bruders der übrigen Denkmäler.

19) Ähnlich verhält es sich mit dem Epitaph des Abtes Kilian Knecht († 1576) in der ehemaligen Klosterkirche zu Neustadt am Main[147], nur daß hier umgekehrt das Physische verwandt und das Psychische fremd wirkt. Der sehr glatte, aber etwas gleichgültige Aufbau schließt sich zwanglos der übrigen Reihe an (er hat wieder freistehende, diesmal toskanische Säulen) und der kniende Abt hat in ganz Unterfranken keinen ähnlicheren Genossen als den Dr. Flach in Würzburg (obgleich seine Figur von Bischof Conrad von Bibra und nicht von Conrad von Thüngen abstammt). Aber er ist ein weltmännischer, ziemlich oberflächlicher Herr. Er „verrichtet" seine An-

dacht ohne viel dabei zu empfinden, so wie man ein tägliches Geschäft gewohnheitsmäßig erledigt. Wenn hier wirklich, was ich nicht recht glauben kann, ein Spätwerk unseres Meisters vorliegt, so wäre der traurige Beweis erbracht, daß in diesem warmherzigen Menschen das Gefühlsleben früher gestorben ist als der Körper und seine physische Kraft. Läßt man dies letzte Werk beiseite, so bleibt das Bild einer scharf umrissenen Persönlichkeit: Eines Künstlers von starker plastischer Begabung, der in seinen reifen Werken die Renaissanceformen unbefangen und sicher benutzt, ohne im übrigen viel Gewicht auf sie zu legen, der vor allem in der Darstellung des religiösen Menschen Meisterhaftes geleistet und sich in fast einzigartiger Frische die männlich herbe, von allem Süßlichen und Theatralischen freie Gefühlskraft der Dürerzeit bewahrt hat. Hat man das Wesen dieses Mannes von innen erfaßt, so glaubt man ihn mit niemandem verwechseln zu können. Und doch sind seine Grenzen mit denen Kistners in ganz merkwürdiger Weise ineinander geschoben. Das von Kistner bezeichnete Wiesenthausche Epitaph ist fast ganz aus Formen zusammengesetzt, die an den Grabmälern unserer Gruppe schon einige Jahre früher erscheinen. Hierher gehören die Konsolen, der hohe Sockel, die lisenenartigen Pilaster, die Bogennische, das Brokatmuster. Aber noch mehr: An Kistners Hauptwerk in Ebrach, dem Epitaph des Abtes Rosa, sind die beiden schönsten Details, der Kruzifixus und die Büsten an den Säulenpostamenten fast genau in derselben Art gemacht wie die Kruzifixe unseres Meisters und seiner Gebsatelschen Kinderfiguren. Das am nächsten liegende wäre natürlich, die ganze Gruppe daraufhin für Kistner als große Bereicherung in Anspruch zu nehmen[148]. Aber die Zuschreibung läßt sich unmöglich durchführen. Ganz abgesehen davon, daß es merkwürdig wäre, wenn Kistner gerade seine Meisterwerke durchwegs verleugnet hätte, während er jede Stümperei deutlich mit seinem Monogramm bezeichnet hat, so passen auch die beiden Reihen nicht ineinander. Sie sind sich vielfach ähnlich und laufen sich parallel, aber nur so wie etwa ein eckiges Mäanderornament seinem geschmeidigen Bruder, dem sogenannten „Laufenden Hund", ähnlich ist und ihm parallel gehen kann. Das Kennzeichen aller bezeichneten Werke Kistners ist die mühsame Ängstlichkeit, das nur halb Gelungene. Dieser Thomas war sicherlich auch „kleingläubig", wird oft bei seiner tüftelnden Arbeit geseufzt, sich den Schweiß von der Stirn gewischt und verzweifelnd geglaubt haben, an seiner eigenen Schwerfälligkeit ersticken zu müssen. Das Kennzeichen der anderen Denkmäler ist der große

Schwung und die flüssige Anmut: Es fehlt das Stolpern zwischen Wollen und Können. Die Frühwerke Kistners in Segnitz und Frickenhausen sind arme Käfer, die im Staube kriechen; die Frühwerke des andern in Arnstein, Rentweinsdorf usw. sind junge Schmetterlinge mit noch ungelenken Flügeln. Der Kistnersche Kruzifixus ist flachbrüstig und dünnarmig, mit dürren und fast immer zerkrümmten Beinen, ein kleinbürgerlicher Heiland, der nur im Gesichtsausdruck Gott ist. Der Christus des andern ist entweder adlig schön oder heldenhaft stark und von gewaltigem Körper, doch immer auch in allen Gliedern göttlich. Das Lendentuch des Gekreuzigten klebt bei Kistner fest an und flattert im schweren Flügelschlage; bei Schnebach ist es eine lose geknotete Schärpe, die die Hüften weich umschmiegt und im freien Schwunge hinausweht. Kistner scheint sich zwar zuletzt bemüht zu haben, dem Vorbilde des andern nachzueifern, aber mit wie wenig Erfolg, kann man in Astheim sehen.

Am schwierigsten ist das Problem des Ebracher Epitaphs, doch hier scheint mir jene Notiz auf der Rückseite des Vertrages, wo von „beiden Meistern" die Rede ist, den Weg zur Lösung zu zeigen. An sich kann mit dem zweiten Meister auch der Maler gemeint sein, der das Epitaph gefaßt hat, aber mir ist kein Beispiel bekannt, wo Zahlungen an Maler mit solchen an Bildhauer zusammen verrechnet wurden. Jedenfalls gibt jene Notiz wenigstens die Möglichkeit, das Denkmal als die Arbeit zweier Bildhauer zu betrachten und das Kruzifix und die Köpfe an den Postamenten Schnebach zuzuweisen. Ich gestehe freilich, daß mich diese Lösung nur halb befriedigt, und daß ich sie nur als Notbehelf angenommen habe.

VII. VEYT BAUMHAUER

Der vierte Bildhauer, der in den sechziger Jahren der Würzburger Zunft als Meister angehört hat, stammte aus Schwäbisch-Gmünd[149] und wurde am 13. Juni 1563 in die St. Lucas-Brüderschaft aufgenommen[150]. 1566 wurde er Geschworener und nahm im Laufe der Jahre folgende Jungen in die Lehre: 1563 Jakob Alexius Kerrschüler; 1564 Wolf Aymer von Roth bei Hilperhausen (Hildburghausen), der „ehrlich auslernte"; 1567 Kilian Vogler von Grafenrheinfeld; 1571 Hans Bischoff von Dettelbach[151]. Wie er mit dem ebenfalls aus Gmünd stammenden Tübinger Bildhauer Leonhard Baumhauer verwandt gewesen ist, wird nirgends erwähnt. Wahrscheinlich waren sie Brüder, denn Leonhards Werke stammen aus denselben Jahren, in denen Veyt in Würzburg nachzuweisen ist[152]. Nach der Zahl seiner Schüler zu schließen muß sich der Meister eines bedeutenden Ansehens erfreut haben. Dazu paßt, daß er 1571 vom Würzburger Oberrat ausersehen wurde, das Muster eines Meisterstücks seines Handwerks zu verfertigen[153]. 1569/70 hatte er, wie schon erwähnt, einen langwierigen Streit mit Thomas Kistners Witwe, der schließlich, wie es scheint, einen großen Zornesausbruch von ihm gegen die ganze Zunft hervorrief . Denn er wurde einmal mit der schweren Strafe von 24 Pfund Wachs belegt, weil er „ein ganz ehrbar handwerk mit ungepurlich und ungeschaffen worten angedost hatte". Er scheint ziemlich früh gestorben zu sein. Als Bischof Julius gewählt wurde, war er vielleicht schon tot[154].

1) Im Kreuzgang des Würzburger Doms befindet sich das große, aber sehr beschädigte Sandsteindenkmal des Marschalls Georg von Lichtenstein († 23. Mai 1566) und seiner Gemahlin[155]. Am Sockel stehen neben einer breiten, von Rollwerk umrahmten Inschrifttafel zwei dicke, in römischer Rüstung gekleidete Putten, die in den Händen Blumensträuße und auf den Köpfen Fruchtkörbe tragen. Es folgt ein Kämpfergesims und auf dieses das hohe Bildfeld, welches in wenig glücklicher Weise so komponiert ist, daß das grabsteinartige Rechteck mit den stehenden Adoranten[156] einem Renaissancebau mit Muschelnischen gleichsam vorgelegt ist. Hinter den Köpfen des Ehepaars erscheinen ebenfalls Bogennischen in Flachrelief, und zwischen ihnen eine kleine, ungeschickte Darstellung des Gnadenstuhls in Wolken mit plumpen Putten. Ein antikischer Fries mit Triglyphen, leeren Metopen und Guttis sitzt dem Bildfelde auf, und diesem zu schmalen Zwischenstück eine viel zu hohe Bekrönung aus

Inschrifttafel und zwei stehenden Putten. Der Ritter und seine Frau sind ungewöhnlich lange und ziemlich klotzige und leere Figuren. Der melonenartige, auffallend schwere Kopf des Mannes erinnert an die Schädelbildung Leonhard Baumhauers (z. B. an seinen Herzog Christoph von Tübingen). Auf einem kleinen Schildchen in der unteren Kehle der Inschrifttafel am Sockel ist die Jahreszahl 1569 zu lesen und ein kleines, ungeschickt zusammengesetztes, stark beschädigtes Monogramm, das man aber doch noch zur Not in die Buchstaben B und V zerlegen kann[157]. Es ist also in hohem Grade wahrscheinlich, daß dies stattliche, wenn auch nichts weniger als erfreuliche Grabmal, welches sich im Gesamtcharakter dem Würzburger Schema einfügt, aber in Aufriß und Ornamentik manches Ungewohnte zeigt, vom neuen Hauptmeister der ausgehenden sechziger Jahre gearbeitet ist.

2) Ganz ähnlich, aber bedeutend besser ist das Grabmal des Ritters Mathes von Rotenhan († 8. Januar 1569) in der Pfarrkirche zu Ebern[158]. (Abb. 23.) Der Ritter ist im selben Jahre gestorben, in dem das Lichtensteinsche Denkmal entstanden ist. Er kniet als eine etwas überlebensgroße, vollrunde Figur auf einem mächtigen Löwen vom Typus des Lichtensteinschen, in einer halbrunden Nische vor einem kleinen Kruzifix, hinter dem sich wieder ein großer Knäuel von Wolken und Putten ausbreitet. Der untere Teil der Nische ist in Flachrelief, mit einem Brokatvorhang geschmückt. Schlanke, kannelierte Säulen mit Kapitälen in freier Kompositform (die ihre Vorbilder in der römischen Antike haben) stehen frei, also „ledig" und „durchsichtig" zu beiden Seiten des Ritters und tragen das korrekte, stark vorragende Renaissancegebälk. Die Bekrönung ist eine Giebelädikula mit Voluten, aber gleichfalls als Nische ausgehöhlt, um das Hauptwappen aufzunehmen. Am Sockel ist eine ähnliche, nur reichere Rollwerktafel wie in Würzburg und die beiden Putten mit Fruchtkörben schwingen hier als Krieger Säbel und Schild. Der gewaltige eirunde Kopf des Rotenhan ist fast eine Wiederholung des Lichtensteinschen, nur mit gesteigertem Ausdruck und tieferm Leben. Der Heiland mit dem gestrafften schlanken Körper, der sich mit hervortretenden Muskeln nach vorne wölbt, ist ebenso wie der Brokatvorhang von Schnebach übernommen. Am interessantesten ist der Aufriß, da die freistehenden Säulen mit der vertieften Rundnische und dem stark schattenspendenden Gebälk ein richtiges Gehäuse bilden. Dies ist aber doch nur als dekorative Begleitung der Ritterfigur gedacht. Es ist eigentlich zu klein für ihn; stände er auf, würde er es zersprengen.

3) und 4) Zwei weitere Rittergrabmäler derselben Werkstatt stehen in der Pfarrkirche zu Scheßlitz in Oberfranken. Das eine ist dem Friedrich von Wiesenthau und seinen beiden Frauen Walpurg von Schofftal und Anna von Streitberg (Todesdaten 1569, 52 und März 70) gewidmet, das andere dem Wolf Dietrich von Wiesenthau († 19. September 1575) und der Beatrix geborenen von Redwitz († 1569). Beide haben in herkömmlicher Weise am Sockel die Inschrift, im Hauptfelde zwischen Wappenpilastern Adoranten zu beiden Seiten des Kruzifixes, in der Attika Wappen zwischen Giebel und Voluten. Hinter dem Kruzifix ist bei beiden der charakteristische Wolkenbrei mit Engelsköpfchen ausgebreitet; die Edelfrauen sind ebenso steif, dünnarmig und blödsichtig wie die Frau von Lichtenstein; und der Ritter Wolf Dietrich ist nicht viel mehr als eine Replik, aber eine vergröberte des Mathes von Rotenhan. Auch der Grund seiner Reliefplatte ist wieder mit einer Rundbogenarchitektur belegt, die eine klassizistische Pfeilerhalle vortäuschen soll. Das jüngere der beiden Stücke ist dem Würzburger ungefähr gleichwertig, das ältere noch etwas schlechter und mit seinen vielen kleinen Kinderfiguren zwischen den großen Adoranten besonders dem jüngern Dell verwandt. Man wird in ihm ein Frühwerk Baumhauers zu sehen haben. Der künstlerische Rang des Meisters wird durch die beiden oberfränkischen Werke eher herabgesetzt als erhöht.

5) Genau dieselben Säulen wie in Ebern stützen das Gebälk des zugemauerten Portals der ehemaligen Domschule im Würzburger Domkreuzgang, einer Stiftung des Domherrn und spätern Augsburger Bischofs Johann Egolf von Knörringen, von 1565[160]. (Abb. 25.) In der schweren, dreiteiligen Attika ist ein ähnlicher, nur reicher geschmückter Metopenfries wie am Lichtensteinschen Grabmal gegeben, und das Gewölk im Relief an der Stirnwand geht in Gesamtcharakter und Kurvenführung ebenfalls mit den entsprechenden Dingen an den Rittergrabmälern zusammen. Im Aufriß fällt wieder die Freude am Schichten und Schachteln, am Aushöhlen von Loggien und Nischen auf, worin sich aber weniger ein „Wille zum Raum" als das Bedürfnis kund tun dürfte, viel zu geben und mit neuen Kenntnissen zu prunken. Dieser schülerhafte Trieb tritt noch deutlicher in dem zutage, was die eigentliche stilgeschichtliche Bedeutung des Denkmals ausmacht: In der Häufung korrektantikischer Details. Das Portal hat „richtige" Kämpfer, einen kräftigen Konsolenschlußstein, ein gut proportioniertes, wenn auch zu den kompositen For-

men der Kapitäle nicht ganz passendes Gebälk mit Konsolengesims und in der Attika einen Metopenfries mit Rosetten und bekränzten Tierschädeln. Trotzdem ist die Gesamtwirkung nichts weniger als klassisch. Alles ist viel zu klein und dünn; allzu vieles ist überschnitten und halb versteckt, das Detail wuchert, und in der überhöhten Attika kommt der Vertikalismus heimlicher Gotik zum Ausdruck. Der Künstler redet Latein, aber wie ein deutscher Schulbube, der aus richtigen Vokabeln doch nur holprige Sätze zusammenstellt und mit den fremden und gelehrten Worten doch nur sein eigenes, ziemlich kindliches Empfinden ausdrückt. Dazu schwatzt im Figürlichen die Muttersprache ganz unbefangen dazwischen. Mitten unter den akademischen Säulen und Balken ist die Verkündigung nach einem alten Schema dargestellt, das seit dem 15. Jahrhundert in Würzburg volkstümlich war[161]. Das winzige Christkindchen fliegt mit Kreuz und Kelch hinter der Taube des heiligen Geistes her, aus dem Wolkenhimmel zur irdischen Mutter hinab. Auch die Szene „der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten" ist noch ein wenig nach dem Muster von Holzschnitten Dürers oder des Lukas von Leyden gegeben. Baumhauer hat zwar die Antike durch eine neugeöffnete Schleuse in die Würzburger Kunst einströmen lassen, aber aus einem flachen und engen Becken, in dem ihr Wasser schon schal geworden war. Das Fremde hat auch bei ihm nicht die Kraft gehabt, den Urboden des Einheimischen wirklich aufzuwühlen, sondern hat es nur mit breitern Fluten überschwemmt. Die alten, festen Steine der Gotik ragen überall aus dem seichten Neuen hervor, ja manches scheinbar lange Versunkene (wie das Motiv der Verkündigungsszene) ist wieder an die Oberfläche gekommen. Die klassizistischen Details sind höchstwahrscheinlich durch eines jener vitruvianischen Musterbücher angeregt, die sich seit zirka 1550 auch in Deutschland zu verbreiten begannen: Die erste deutsche Ausgabe von P. Coeckes' Lehre von den Säulenordnungen nach Serlio (übersetzt von Jakob Rehlinger in Augsburg) erschien 1542; die erste Ausgabe des „verteutschten" Vitruv des Walter Rivius in Nürnberg 1548; Hans Blums „von den fünff Seulen" lateinische Ausgabe 1550, die deutsche 1555; Hans Vredemann de Vries erstes Werk über die antiken Säulenordnungen 1563[162].

Das Domschulportal bezeichnet die Grenze, bis zu welcher die Würzburger Lokalschule aus eigner Kraft in den Klassizismus eindringen konnte. Die weitern Schritte sind erst mit Unterstützung der niederländischen Hofbildhauer des Bischofs Julius getan worden. Einige Ornamente sind noch besonders zu

beachten. Die Postamente der Säulen sind in vertieften, rechteckigen Feldern mit Masken geschmückt, einer weinenden und einer lachenden, deren lange Ohren und Hörner sich mit kurz abgehacktem, wie aus Pappe geschnittenem Rollwerk vermischen; in den Archivolten wachsen vegetabilische Hochfüllungen aus Vasen hervor und die Decke der Nische, worin der zwölfjährige Jesus lehrt, ist mit einem maureskenartigen, geflochtenen Bandornament belegt.

6) Ganz ähnliche Dinge finden sich am Epitaph der am Auffahrtstage 1566 verstorbenen Barbara Betzoldin und ihren beiden Männern, der Ratsherren Weyer († 1549) und Reumann († 1562), in der Marienkapelle zu Würzburg[163]. (Abb. 22.) Die stark vorgedachte Pilasternische ist auch hier wieder einer zweiten rundbogigen vorgelegt, und der Gnadenstuhl, der in mächtigem Wolkenmedaillon den ganzen obern Teil des Bildfeldes einnimmt, hat viele Ähnlichkeit mit seinem winzigen Gegenstück am Lichtensteinschen Grabmal. Das über dem Durchschnitt große, als bürgerliches Epitaph mit kleinen Adoranten ausgestattete und hoch aufgehängte Denkmal hat seine alte Bemalung ziemlich unversehrt erhalten; die Ornamentik ist tüchtig (interessant besonders das erstmalige Vorkommen einer kleinen weiblichen Maske im halbzerstörten Aufsatz), aber die Figuren sind ziemlich puppenhaft und von unangenehmster Trockenheit, so daß besonders die Adoranten so aussehen, als wären sie aus Zink geschnitten.

7) Das Doppelepitaph zweier vielköpfiger bürgerlicher Familien auf dem Friedhof in Wertheim (Abb. 24) scheint mir ebenfalls in Baumhauers Werkstatt gearbeitet zu sein. Die Inschriften sind sehr verwittert. Oechelhäuser[164] hat die Namen der Familienväter als Hans Schaff und Melchior Marolt gelesen. Die beiden haben dieselben schweren Köpfe wie die Ritter in Würzburg, Ebern und Scheßlitz; hinter ihren Kruzifixen ist das charakteristische Wolkengekräusel mit kleinem Cherubim ausgewalzt. In der Attika halten die bekannten fetten, in römischer Rüstung gekleideten Putten Wache; das bekrönende Dreieck ist mit Akanthusblättern und einer Löwenmaske in Kartusche geschmückt, welche als Ganzes an den Aufsatz des vorigen Grabmals erinnern; die Hochfüllungen der Pilaster endlich sind ebenfalls ähnlich wie am vorigen Epitaph reich entworfen und sauber, aber etwas trocken ausgeführt. An interessanten neuen Dingen sind zu nennen: Erstens eine weibliche Herme, die die beiden durch ein gemeinsames Gebälk zusammengefaßten Epitaphe trennt; zweitens seitliche Ausladungen aus Voluten und menschlichen

Profilköpfen; und drittens „Beschläg" in den Eckfüllungen der Attika. Die Herme hat statt der Arme aufgerollte Voluten und zwischen Kopf und Kompositkapitäl einen hohen geflochtenen Korb mit vielen Früchten. Sie hat diesen mit den Putten an den Rittergrabmälern in Würzburg und Ebern gemein, verdankt ihn aber wahrscheinlich den Karyatiden Daniel Engelhards am Portal der alten Hofhaltung in Bamberg[165] oder einem Holzschnitt bei Rivius oder von Peter Flötner oder von Holbein[166]. Die Beschlägmuster werden uns von hier an etwa ein Menschenalter lang begleiten, die seitlichen Ausladungen noch bedeutend länger. Da das Wertheimer Doppelepitaph doch wahrscheinlich zu Anfang der siebziger Jahre entstanden ist, so dürfte es beide als erstes enthalten. Es ist zu bedauern, daß die unleserliche Inschrift gerade hier eine genauere Datierung unmöglich macht.

8) Für ein achtes Werk des Meisters halte ich die beiden gut gearbeiteten bemalten Steinfiguren, eine langbärtige Herme und einen fast nackten, einem hl. Sebastian ähnlichen Jüngling, die heute im Raum 21 des Luitpoldmuseums als Stützen eines modernen Phantasieportals verwendet sind, ursprünglich aber in dem Prachtzimmer eines Würzburger Bürgerhauses (dem Wehnertschen am Marktplatz 15) als Fensterpfeiler gedient haben. Der kräftige, ins Profil gedrehte Kopf der einem Satyr ähnlichen Herme und ihr muskulöser Oberkörper sind sehr ähnlich modelliert wie der Kopf des Mathes von Rotenhan und die Masken des Betzoldschen Epitaphs, ihr mit saftigen Ranken — in der Art Aldegrevers — gezierter Schaft aber erinnert an die Pilasterfüllungen des zweiten Grabmals. Diese Zierfigur gehört jener in Holland und Deutschland nicht seltenen Gattung an, die oben einen Menschenkörper, in der Mitte einen architektonischen Schaft und unten wieder Menschenfüße hat (so daß es aussieht, als hätte ein Mensch den Pfeiler wie einen sehr engen Rock angezogen). Der Gedanke scheint auf Agostiono Veneziano zurückzugehen[167], ist dann durch dessen Stiche nach dem Piastenschloß in Brieg gewandert, später von Jakob Colyn de Nole in Utrecht weiter entwickelt[168] und in Deutschland u. a. an dem auf 1550 datierten nordwestlichen Treppenturm im großen Hof des Dresdner Schlosses verwendet worden. In Franken erscheint er hier zum ersten Male. Dem Vertreter der Antike steht ein rechter Enkel der Spätgotik gegenüber: Der Sebastian erinnert in seiner Tänzerstellung mit stark nach außen gedrehten Beinen und seiner hageren Eckigkeit unmittelbar an Gestalten der Zeit Schongauers. Die architektonische

Renaissanceplastik ist in Würzburg sonst auffallend spärlich vertreten. Eine kleinere und einfachere, aber auch ganz gut modellierte Herme ist aus dem abgebrochenen Hause des Kandengießers Rinder in der Domstraße zu Würzburg (erbaut 1570/71) in das an derselben Stelle errichtete neue Haus des Herrn Guttenhöfer herüber genommen worden, wo es wieder als Fensterpfeiler einen Innenraum ziert[169]. Sie ist in einem ähnlichen Stil und vielleicht ebenfalls in Baumhauers Werkstatt gearbeitet. Etwa zwanzig Jahre jünger sind die Skulpturen am Erker des Sandhofes — von ihnen wird später noch zu reden sein.

Nach dem hier Gesagten wird man verstehen, daß gerade Baumhauer so zahlreiche Schüler an sich zog und 1571 den ehrenvollen Auftrag bekam, das vorbildliche Meisterstück seines Handwerks zu machen. Er übertraf seine Orts- und Standesgenossen, einen Dell und Kistner, Schnebach und Rodlein, auf dem Gebiete der dekorativen Architektur und Ornamentik (worin sich übrigens auch sein Bruder Leonhard in Schwaben auszeichnete). Gerade diese Dinge rückten aber in jenen Jahren immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses, während der Mensch mit seinem Körper und seinem seelischen Leben daneben immer mehr in den Schatten trat.

Seine Parallelerscheinung in Bamberg ist Hans von Wemding, in Mainz der Meister des Grabmals der Domherren Mosbach von Lindenfels und von Walbrunn († 1571 und 1573)[170].

VIII. DIE ZEITGENOSSEN UND SCHÜLER DER HAUPTMEISTER

In dem Jahrzehnt von 1550/60 bestanden also in Würzburg zwei, in den folgenden zehn bis fünfzehn Jahren sogar drei bis vier Bildhauerwerkstätten nebeneinander[171]. Ihre Erzeugnisse sind bei aller Gleichheit des Zeit- und Lokalstils im allgemeinen leicht zu unterscheiden, und fast jedes Bildwerk, das sich in der Hauptstadt selbst aus diesen fünfundzwanzig Jahren erhalten hat, läßt sich zwanglos mit einem der vier Namen bezeichnen: Dell, Kistner, Schnebach oder Baumhauer. Daneben hat es aber in den kleinen Landstädten noch allerhand Nebenmeister gegeben, die zum engsten Würzburger Schulkreis gehören, soweit sie am Main gearbeitet haben und meist zu Thüringen oder Bamberg in Beziehung stehen, soweit ihre Werke in den nördlichen Bezirksämtern des heutigen Unterfranken zu finden sind. Letztere werden in einem „Anhang" für sich besprochen werden, da sie eigentlich nicht unter den Begriff „Würzburger Bildhauer" fallen. Erstere bilden das Gefolge der hauptstädtischen Meister und lassen sich zum Teil mit Namen von Lehrlingen aus den Zunftbüchern benennen, da mehrere gleich ihren Lehrern die Gewohnheit gehabt haben, einzelne ihrer Werke mit Monogrammen zu signieren.

a) Der Bildhauer von Erlach und Rotenfels

In der Dorfkirche zu Erlach (B. A. Ochsenfurt) steht das Grabmal des Fabian von Seinsheim († 1540) und seiner Gattin Margarethe geborene von Seckendorf († 1536)[172]. Es ist nach dem bekannten Schema mit lebensgroßen Adoranten zu beiden Seiten des Kruzifixes, winzigen Kinderfiguren dazwischen, schwächlichen Wappenpilastern und einem allzu schweren Inschriftaufsatz aufgebaut. Im Stil steht es Peter Dell d. Ä. sehr nahe, ohne doch von ihm selber herrühren zu können. Der Ritter und der kleine Kruzifixus sind ziemlich gleichgültige Gestalten, die Edelfrau dagegen prägt sich mit ihrem spitznasigen Profil, ihrem asketisch-hageren schmalen Körper, ihrem einfachen, dünnfältig gleitenden Gewande als eine fast geisterhafte Erscheinung dem Gedächnis ein.

Diese Figur ist fast genau wiederholt an einem Rotsandsteingrabmal der Pfarrkirche zu Rotenfels am Main (B. A. Lohr) auf dem die Frau des Amtmanns Hans Walhart von der Neustadt, Maria geborene v. Witstat († 1557) dargestellt

ist. Daneben ist an derselben Wand ein stattliches, aber ungewöhnlich schmales Rittergrabmal aus gelben Sandstein angebracht, das seinen Aufsatz und Sockel, welche die Inschrift trugen, verloren hat, aber wahrscheinlich dem Hans Walhart selber gewidmet ist. Er kniet langbärtig auf einem Löwen zwischen kannelierten Pilastern mit korinthischem Kapitäl und betete ursprünglich zu einem Kruxifix, dessen Spuren noch zu erkennen sind. Seine Rüstung ist sehr ähnlich, nur noch einfacher als die des Fabian von Seinsheim, und paßt in ihrer Schlichtheit gut zu seinem ernsten und würdigen, aber ziemlich temperamentlosen Wesen. Das Epitaph dürfte aus der Zeit um 1560 stammen. Da der Erlacher in die vierziger Jahre, vielleicht sogar in den Anfang dieses Jahrzehnts gehört, so muß dieser Meister, der scheinbar so wenig geschaffen hat, doch immerhin zwanzig Jahre lang eine Werkstatt gehabt haben. Wäre nur jenes erste Werk von ihm vorhanden, so könnte man es etwa jenem Hans Hartz zuweisen, der als Zeitgenosse Peter Dells d. Ä. 1552 starb. Als ein anderer Name steht der des Nikolas Rebholz (oder Reybholz) zur Verfügung, der 1538 bei Dell in die Lehre trat[173].

b) Heinrich Krist

Das kleine Epitaph des Adolph Rau von Holzhausen († 1558), das an der Außenwand der Pfarrkirche zu Hammelburg, dicht über dem Rittergrabmal des alten Dell, eingemauert ist, hat an einem Steinchen unterm Kruzifix ein Monogramm aus den Buchstaben H und K. Dies ist jedenfalls auf jenen Heinrich Krist zu beziehen, der neben Kistner und Rebholz als Lehrjunge des älteren Dell genannt wird[174]. Das Epitaph hat alle Merkmale der Dellschen Schule. Zwei größere Grabmäler sind ihm ebenfalls gesichert, zwar nicht durch Monogramme, wohl aber durch genau dieselben Wappenpilaster und denselben groben und doch nicht gefühlsleeren Kruzifixus. Das eine stark beschädigte ist einem anderen Adolph Rau von Holzhausen († 1568) (Abb. 15) und dessen Frau gewidmet und steht an der Außenwand derselben Kirche; das zweite, sehr anspruchsvolle ist in Wässerndorf (B.A. Kitzingen) und stellt den Grafen Friedrich von Schwarzenberg († 1570) und seine Gemahlin Sabina Reuß von Plauen dar[175]. Jenes enthält in der schlanken Ritterfigur Erinnerungen an Kistners Jakob Fuchs; dieses verrät in seiner geschichteten Ädicula, seinen stehenden Adoranten, seinem Löwentypus usw. ein genaues Studium von Baumhauers Lichtensteindenkmal. Lustig ist an allen dreien das Gewölk, das hinter dem Kruzifix

die Platte bedeckt: Es klebt zäh am Stein wie dicker Brotteig, und Sonne, Mond und viele Engelköpfe liegen blechern darauf wie Kuchenformen.

Ein Spätwerk, das wieder ein ehrgeiziges Wollen und ein ganz besonders geringes Können zeigt, dürfte, nach den überladenen Pilastern, den harten Figuren und den steifen Engelköpfen zu schließen, das Grabmal des Hans Georg von Erthal († Dezember 1583) und seiner beiden Frauen († 1563 und 1576) in Untererthal (B. A. Hammelburg) sein[176]. Als Wohnort Krists kommt wohl am ehesten Hammelburg in Frage. In Würzburg ist er niemals Meister geworden.

c) Kilian Sorg

Während der ältere Dell von der Konkurrenz seiner Schüler sicherlich nichts zu befürchten gehabt hat, da diese sich stets bescheiden in seinem Schatten gehalten haben, hat sein Sohn einen Lehrling herangezogen, der ihm mit seinem Hauptwerke durchaus geschlagen hat: Kilian Sorg. Von dessen Leben ist vorerst wenig bekannt. Am Montag nach Quasimodogeniti 1559 hat er noch als Lehrjunge einen Streit mit seinem Meister, oder vielmehr mit der Meisterin und den Gesellen, vor der Würzburger Zunft zu schlichten gehabt[177]. Bald nach 1560 scheint er aber schon in Bamberg seine eigene Werkstatt gehabt zu haben, denn dieses Jahr steht als Todesdatum auf dem mit seinem Monogramm bezeichneten Grabmal eines jungen Ritters (aus dem Geschlechte der Streitberg?), das jetzt in der Kapelle der Altenburg ob Bamberg aufgestellt ist[178]. Es zeigt noch ganz die Manier seines Lehrers. Von dieser fast unabhängig gemacht hat er sich dagegen in seinem Hauptwerk, dem Grabmal des Bischofs Georg IV. Fuchs von Rügheim († 1561) im Bamberger Dom[179] (Abb. 26), das laut Bamberger Kammerrechnung erst 1565/66 gearbeitet worden ist[180]. Es ist in Aufbau und Dekoration ein sehr achtbares Werk, das vollständigste Beispiel für ein Frührenaissancegrabmal großen Stils, das im Maingebiet außer Mainz zu finden ist. Ja, die akademische Korrektheit der Profile und der Reichtum und die Feinheit der Pilasterfüllungen, Kartuschen usw. ist sogar so groß, daß man nicht recht begreift, wie Sorg diese Kenntnisse in Würzburg oder Bamberg erworben haben könnte und sich versucht fühlt, den Entwurf einem gut geschulten Architekten oder Steinmetzen höheren Ranges zuzuschreiben. Das Figürliche dagegen macht nur deshalb einen erträglichen Eindruck, weil es kaum mehr sein will als ein Teil der Architektur. Die Wappenputten der Attika und das bekrönende Relief, worin der auferstandene Christus den gestürzten Teufel und den Tod besiegt,

sind nicht mehr als Ornamente; und der Bischof selbst wäre schwerlich um die Klippe des Lächerlichen herumgekommen, wenn er den Ehrgeiz gehabt hätte, sich bewegen zu wollen. Nur weil er starr wie ein Pfeiler dasteht und ein vollkommen maskenhaftes Gesicht zur Schau trägt, behauptet er sich als einigermaßen würdevoller Mittelpunkt des Ganzen.

Ob noch weitere Werke Kilian Sorgs in Oberfranken zu finden sind, wird die hoffentlich bald erfolgende Inventarisierung dieses Gebietes zeigen. Ich bin auf meinen Reisen keinem begegnet.

Von den übrigen Schülern Peter Dells d. J. ist nur noch Hans Rodlein eine greifbare Gestalt; doch der gehört schon in das zweite Stockwerk des dreigeschossigen Baus der deutschen Renaissance.

d) Johannes Osleu

An der Tumba des Herzogs Johann von Münsterberg-Öls und seiner Gemahlin Christina von Schidlowitz in der Pfarrkirche zu Öls in Schlesien nennt sich als Meister ein Sohn unserer Stadt: „Hec duo Monumenta ducū eleboravit Joaes Oslew Wirczburgensis Franco arc. lariv. 1557." Die beiden letzten abgekürzten Worte können kaum etwas anderes bedeuten als Architectus und „Lapicida"(?). Nach dieser Deutung wäre der Meister nicht eigentlich Bildhauer gewesen und dazu paßt, daß das Denkmal in der Plastik unbedeutend, in Aufbau und Dekoration dagegen ganz tüchtig ist. In den Büchern der St. Lucas-Brüderschaft kommt der Name jedenfalls nicht vor. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stil der beiden Dell ist aber in den figürlichen Teilen der Pilasterfüllungen unverkennbar. Merkwürdig ist, daß gerade ein Würzburger im fernen Schlesien eine Tumba errichtet hat, also ein Grabmal von jenem Typus, der in Unterfranken selbst so gut wie gar nicht vorkommt[181].

e) Albert Frid

Bei Thomas Kistner ist 1558 Christoph Seger und 1563 Albert Frid, „des Pottschmitts sohn hier von Würtzburg", in die Lehre getreten[182]. Von erstem ist weiter nichts bekannt, der zweite dagegen hat später in Aschaffenburg eine selbständige Werkstatt gehabt. Mit „Albrecht Friedt Bildhauer zu Aschaffenburg" hat nämlich der Lohrer Amtmann Hartmud von Cronberg am 17. Juli 1579 einen Akkord abgeschlossen über einen Grabstein für „Frau Lauthern selig[183]" und mit demselben am 30. Juli 1581 Dietrich Echter von Mespelbrunn über ein

Grabmal für sich selbst, seine Eltern und Geschwister, das in die Wallfahrtskirche zu Hessental kommen sollte. Das erstere Werk ist nicht mehr nachzuweisen; der zweite Auftrag ist nicht von Frid, sondern von Erhard Barg tatsächlich ausgeführt worden[184]. Im „Dingzettel" sind das erste Datum und der erste Meistername ausgestrichen und durch den „6. Mardi 1572" und „von schwebisch-Hall Erhart Barg" ersetzt. Das große Denkmal in Hessental zeigt denn auch alle Merkmale des Bargschen Stils. Die nächstliegende Erklärung für die auffallende Übertragung ist wohl die, daß Frid zwischen dem August 1581 und März 1582 gestorben sei. Da das Hessentaler Denkmal die älteste bekannte Arbeit Bargs ist, könnte man sich diesen als Gesellen des andern vorstellen, der die verwaiste Werkstatt übernommen hat. Aber natürlich hat die Phantasie hier freiesten Spielraum.

Gesicherte Werke Frids sind nicht bekannt. Da sich aber in Aschaffenburg aus den siebziger Jahren mehrere Grabmäler erhalten haben, die leicht als Arbeiten ein und derselben Hand zu erkennen sind, und der Würzburger Schule näher als der Mainzischen stehen, so wird man diese Gruppe ohne viel Bedenken auf seinen Namen taufen dürfen. Ich meine die vier aus roten Sandstein gemeißelten Denkmäler kurmainzischer Räte, die paarweise einander gegenüber aufgestellt, das Mittelschiff der Aschaffenburger Stiftskirche schmükken[185]. Das einfachere und wahrscheinlich ältere Paar ist dem Christoph Mathias von Albersweiler († 4. Februar 1567) und dem Doktor Balthasar Sachsius († 1570) gewidmet. Die in Schauben gekleideten bärtigen Herren stehen mit Barett und Gebetbuch in den Händen, ein wenig zur Seite gewendet da, zwischen ionischen Pilastern auf Würfelpostamenten. Die Steine haben Aufsätze und konsolenartige Sockel mit groben Voluten und Palmetten, welche an die Türumrahmungen im Innern des Ottheinrichsbaus zu Heidelberg erinnern[186]. Das jüngere Paar ist dem Thomas Eisenberg († 1575) und dem Stephan von Fechenbach († 1577) errichtet. Das erstere ist besonders reich geschmückt mit gefüllten Pilastern und hohem Inschriftaufsatz, das zweite an den Seiten ungerahmt und mit einer Art von Sarkophag, der auf Konsolen ruht, bekrönt. Daß alle vier aus derselben Werkstatt stammen, kann besonders leicht an der Modellierung der Beine und auch der Gesichter erkannt werden. Ihr Wesen ist saubere Sachlichkeit bei wenig Temperament. Die beiden in Schauben gekleideten Figuren und der mit einem Pelzmäntelchen behängte Eisenberg gehören zu den genauesten kostümgeschichtlichen Dokumenten des Zeitalters

und alle vier können mit mehr Recht als die Mehrzahl der Grabmalfiguren für wirklich ähnliche Bildnisse gelten. Damit ist aber auch ihre Bedeutung ziemlich erschöpft.

Die Würzburger Gegend besitzt ein Werk derselben Hand im Grabmal des Johann Moritz von Weintzheim (?) zu Schawenberg († 1575) in der Pfarrkirche zu Iphofen. Hier ist wieder das übliche Adorationsbild gegeben, aber der kniende Ritter erinnert mit seinem dumpfen Blick, seinen etwas hervorstehenden Backenknochen, seiner Bartform usw. sehr an die Aschaffenburger Herren, besonders an den Fechenbach. Ebenso hat sein Federhelm an des letzteren Grabmal ein vereinfachtes Ebenbild, und die Füllungen seiner Bogenzwickel sind am Denkmal Eisenbergs wieder zu finden. Sein schönster Schmuck ist die Bekrönung, wo zwei hübsche Putten auf kleinen Voluten neben einem reich umkränzten, an einer Rollwerkkartusche aufgehängten Frontalwappen stehen. Auch dieses Zierstück hat in Aschaffenburg einen Nachfolger gefunden, aber freilich an einem Werk, das kaum direkte Beziehungen zu Albert Frid haben kann. Ich meine das Messingepitaph des Ritters von Graenroth (1584), von Hieronymus Hack gegossen, dessen Tonmodell in zwei Stücken in Aschaffenburg und Berlin erhalten ist. Während die vier Rotsandsteindenkmäler kaum irgendwie wahrnehmbar an Kistner erinnern, schlägt das Iphofner eine kräftige Brücke zu seinen Spätwerken hinüber, durch den Korbbogen des Hintergrundes, den Typus des Adoranten und des Kruzifixus. Letzterer ist besonders dem der Anastasia Zobelin in Darmstadt ähnlich.

Dasselbe Todesdatum 1575 ist auf dem großen Hängeepitaph des Hans Leonhard Kottwitz von Aulenbach und seiner Frau im Chor der Pfarrkirche zu Klingenberg zu lesen. Die lebensgroßen Adoranten knien wie gewöhnlich zu beiden Seiten des Kruzifixes, von Wappenpilastern und Wappenfries rechtwinklig eingefaßt. Der Sockel trägt die Inschrift in großer, seitlich vorragender Rollwerkkartusche und in deren unteren Hohlkehle kommen zum ersten Male die später so unendlich oft wiederholten Fruchtbündel und kleinen Masken vor. Der Aufsatz enthält die beiden Hauptwappen in gedrungener Ädikula, die von Hermen mit ionischen Kapitälen (gleich den Fruchtbündeln usw. ein charakteristisches Dekorationsmotiv der Werkstatt des Cornelis Floris in Antwerpen) getragen wird und im Giebeldreieck die kleine Büste eines schnauzbärtigen Turbanträgers zeigt. Alles ist bemalt (die Ornamente braun auf weiß, die Figuren schwarz, weiß und fleischfarben),

nur an manchen Architekturteilen darf das Rot des bunten Sandsteins in seiner Naturfarbe reden. Dieses Grabmal dürfte ebenfalls aus Frids Werkstatt stammen. Es ist ein gutes Exemplar der großen Würzburger Gattung, das durch seine ungewöhnliche Stattlichkeit Eindruck macht und durch seine feine und neuartige Ornamentik interessiert[187]. Auch diese sechs Epitaphien sind gewiß Provinzialkunst, aber technisch tüchtige, der man es anzusehen meint, daß sie unter den Augen eines Kurfürsten entstanden ist. Die Gefühlsleere verrät Produkte aus zweiter Hand, aber die Präzision der Ausführung die Nähe eines großen Hofes; der Würzburger Durchschnitt ist zweifellos barbarischer. Man wird sich klarer über des vermutlichen Frids Mängel und Vorzüge, wenn man, mainaufwärts fahrend, nach Wertheim kommt und hier mit seinem Zeitgenossen

f) Mathias Vogel

zusammentrifft. Das ist der typische Kleinstadtkünstler guten Schlages, der nicht für einen Fürsten und fürstliche Räte, sondern für seinesgleichen, für bürgerliche Gevattern und Vettern schafft. Im Angesicht seiner Werke erinnert man sich der Aschaffenburger Skulpturen beinahe wie hauptstädtischer Kunstwerke, aber sie lassen kalt, während die Wertheimer erwärmen. Ihre Beschränktheit ist beinahe ein Vorzug, denn sie paßt zu ihrer volkstümlichen Treuherzigkeit. Man glaubt zunächst über sie lächeln zu müssen, fühlt aber dann bald, daß man ihnen dankbar ist, daß sie sind wie sie sind und nicht großartiger oder feiner. Sie schmecken wie frisches, einheimisches Brot und nicht wie altgewordene Großstadtkuchen.

Der Engelsbrunnen von 1574, an dem sein Name zu lesen ist[188], ist ein kräftiges Rotsandsteingebäude aus zwei sich kreuzenden Steinbalken und vier tragenden viereckigen Pfeilern. Als Aufsätze kreuzen sich zwei halbrunde Muschelgiebel. Die untern Teile der Pfeiler sind nach vorne verbreitert und dienen vier Standbildern als hohe Postamente. Diese Statuen sind als Porträts des Schultheißen Schaff (Abb. 28), des Stadtbaumeisters Matzer, der den Brunnen entworfen hat, und des Bildhauers Vogel selbst erkannt worden (v. F. Wibel). Als Lückenbüßerin dient eine weibliche Herme. Vier kleinere Statuen, Krieger, die die Planeten Mars, Jupiter, Merkur und Venus darstellen sollen, stehen oben auf den Balkenenden; ein nacktes, wappenhaltendes Engelpaar bekrönt das Ganze. Die Putten sind derb wie Negerjungen, die untersetzten Krieger haben etwas Zwergenhaftes, aber ihren dekorativen Zweck erfüllen sie vortrefflich: Elegan-

tere Figuren würden zu dem Gebäude nicht passen, das hart gepanzert, schwer und kurz etwas von einer Schildkröte oder einem Taschenkrebs hat[189].

Mit dem Monogramm des Meisters M. V. B. (Math. Vogel, Bildhauer) ist ein Epitaph auf dem Friedhof in Wertheim bezeichnet[190]. Es ist aus rotem Sandstein und zeigt zwischen ionischen Pilastern die kniende Stifterfamilie unter dem Kruzifix. Nach diesem Werke könnte Mathias Vogel beinahe für einen ehemaligen Gesellen des vermutlichen Christof Schnebach gehalten werden. Ein zweites ähnliches Bürgerepitaph (Heinrich Rudiger und Frau [† 1562 und 53]) ist mit seinem Meisterzeichen [Meisterzeichen] signiert, das am Engelbrunnen unter seinem Selbstporträt angebracht ist.

Ein drittes Grabmal auf demselben Friedhof zeigt in flacher Bogennische die lebensgroße Frontalfigur eines bärtigen Predigers in Talar und Barett. (Abb. 27.) Da der Kopf dem des Schultheißen am Engelbrunnen sehr ähnlich ist und in den Bogenzwickeln dieselben Engelköpfe angebracht sind wie am signierten Epitaph, so ist Vogels Autorschaft auch hier gesichert.

Endlich scheint auch das schöne Portal am Hause zum Adler, das auf einer Inschrifttafel von 1573 datiert und mit dem Namen Michael Sauer, der jedenfalls der Baumeister oder Steinmetz war, bezeichnet ist[191], unter seiner Mitwirkung gemeißelt zu sein. Denn der bärtige Kriegerkopf im Rollwerkgiebel trägt denselben selten vorkommenden Helm wie der Schultheiß am Engelbrunnen und ist auch sonst ähnlich gemacht wie dieser. Dieses Pilasterportal ist als Schmuckstück übrigens so stattlich und geschmackvoll, daß es als Schmuckstück im Maingebiet kaum etwas Ebenbürtiges hat. Der Entwurf stammt aber sicherlich nicht von Vogel[192].

g) Wahrscheinlich in Kitzingen oder Marktbreit hat um 1570 ein Bildhauer gelebt, der sich an zwei Werken mit dem

Monogramm W. E.

der Nachwelt empfohlen hat: Am Epitaph des Schultheißen Wolf Eckhardt († 1565) an der Außenwand der protestantischen Kirche zu Marktbreit und am Grabmal eines Herrn von Crailsheim und seiner zwei Frauen (nach der Ahnenprobe Wolf von Crailsheim [† 1572]) in der katholischen Kirche zu Kitzingen. Beide Denkmäler treten sehr anspruchsvoll auf, mit dreiteiligem Aufbau, massenhaft Wappen und vielen Figuren, haben sogar den Ehrgeiz, Neues zu geben (im Aufsatz des Kitzinger Denkmals kommt zum erstenmal die später so oft

wiederholte Auferstehung Christi vor), sind aber platte Erzeugnisse eines Menschen, der weder vom Sinn der Architektur noch von dem der Plastik eine Ahnung gehabt hat. Seine Architektur erinnert übrigens in den Einzelheiten so stark an Baumhauer, daß vielleicht die Buchstaben W und E auf jenen Wolf Aymer bezogen werden können, der 1564 bei Baumhauer in die Lehre trat. Zwischen Ei und Ay machte ja die Orthographie des 16. Jahrhunderts keinen strengen Unterschied.

h) Ein anderer Lokalkünstler hat den

Taufstein in der Pfarrkirche zu Volkach

(B. A. Gerolzhofen) von 1559 datiert und mit seinem Monogramm ausgezeichnet. Es kommt, so viel ich weiß, nur an dieser Stelle vor. Die acht Seiten des Beckens sind mit Reliefs geschmückt: Brustbildern von je zwei Aposteln, Christus und Maria (hier das Monogramm), außerdem die Taufe Christi. Am runden Fuß sind die Wappen des Bischofs Friedrich von Wirsberg, der Stadt Volkach und zweier bürgerlicher Stifter angebracht. Das Ornament besteht aus Rollwerk und Akanthus. Die Arbeit ist von leidlich guter Qualität.

Man wird zugeben, daß schon die große Zahl der hier aufgeführten Meister und Werke der Würzburger Plastik der Jahre 1535—75 eine größere Bedeutung verleiht als ihr gemeinhin zugemessen wird. Überragende Spitzen fehlen ihr freilich ebenso wie den meisten andern deutschen „Schulen" der Jahrhundertmitte, aber in dem großen, etwas eintönigen Hügellande ist der unterfränkische Gau gewiß nicht der ödeste. Vieles von dem, was der ältere Dell geschaffen, die meisten Werke des vermutlichen Schnebach stehen über dem Durchschnitt und verdienen bekannter zu werden.

Die ganze Produktion wurzelt tief im heimatlichen Boden. In Denkmalsformen, Darstellungsmotiven, Kompositionsregeln und rein technischen Gewohnheiten behauptet sich die Tradition der Landschaft und des Mittelalters — der neue antikische Allerweltsstil dringt in den starren Block nur wie langsam sickerndes Wasser ein. Man weist ihn nicht zurück, aber man sucht ihn auch nicht tiefer zu erfassen, sondern sieht in ihm lange kaum mehr als eine neue Mode des Schmucks, die man gern berücksichtigt, wenn der Besteller gut zahlt, die man aber auch ganz ignorieren kann, ohne dem Wesentlichen zu schaden. Seine Kenntnisse des antikischen Wesens schöpft man aus den Skulpturen Loy Herings, vielleicht auch aus solchen benachbarten Gegenden (von denen be-

sonders das heutige Mittelfranken — Eichstätt, Nürnberg — der Mittelrhein und das Moselgebiet Würzburg weit voraus waren), daneben sicherlich auch aus der deutschen Kleinmeistergraphik und verwandten Werken. Seit 1560 macht sich in steigendem Maße der Einfluß der architektonischen Lehrbücher (der verschiedenen „Säulenordnungen" usw.) und niederländischen Ornamentstiche fühlbar. Ehe aber diese neuen Anregungen tiefer verarbeitet werden können, wird die natürliche Entwicklung durch das direkte Eingreifen niederländischer Bildhauer unterbrochen oder richtiger, plötzlich und etwas künstlich beschleunigt.

II

DIE BILDHAUERKUNST UNTER BISCHOF JULIUS BIS ZUM BEGINN DES 17. JAHRHUNDERTS

*

I. Einleitung

BISCHOF JULIUS UND DIE NIEDERLÄNDISCHEN KLASSIZISTEN

AM 1. Dezember 1573 wählte das Würzburger Domkapitel den erst achtundzwanzigjährigen Domdekan Julius Echter von Mespelbrunn zum Bischof der Diözese und zum Herzog von Franken. Mit diesem Datum beginnt auch in der Kunstgeschichte des Maingebietes ein neuer Abschnitt. Das Flüßchen des örtlichen künstlerischen Lebens hatte sich bis dahin Richtung und Ufer selber bestimmt; es war nicht wasserarm, aber still und beschattet in dem engen Bett der zünftigen Werkstätten dahin geglitten; das Publikum hatte sich passiv verhalten, nur hingenommen, was ihm geboten wurde. Das wurde jetzt anders. Mit Julius Echter bestieg ein Auftraggeber großen Stils den bischöflichen Stuhl, dem die vorhandenen Kräfte durchaus nicht genügten. Er legte gleichsam neben dem Bach, den er vorfand, einen breiten Kanal an, der sein Wasser in der Hauptsache aus den Seen fremder Kunststätten empfing und fließen mußte, wie der Fürst es wollte. Die Zunft gab dem Konkurrenten hin und wieder etwas von ihren Kräften ab — der Rest versumpfte.

Über die Persönlichkeit des Bischofs und sein Verhältnis zur Kunst ist in der lokalen sogenannten wissenschaftlichen Literatur merkwürdig viel Schiefes geschrieben worden[193]. Man hat sich bemüht, sowohl die Wurzeln seines Wesens, die doch offen genug zutage liegen, als auch das Erdreich, aus dem er seine Säfte gesogen, unter allerlei Redeblumen zu verstecken — offenbar unter dem Einfluß der Volkstümlichkeit, die der Name des Gründers von Universität und Spital, des zweiten Apostels von Franken noch heute genießt. Der unbefangene Blick kann den Grundtrieb seiner Seele unmöglich verkennen[194]: Es war der Machtwille des geborenen Herrschers, der vom Geist des Zeitalters der Gegenreformation seine besondere Farbe und seine Ziele erhielt — die Wiederherstellung der alten Religion und die Befestigung der Fürstengewalt. Man versüßlicht sein Bild und verkennt seine Zeit, wenn man behauptet, er hätte sich „dadurch unvergänglichen Ruhm erworben, daß er wissenschaftlich zu denken und künstlerisch zu empfinden lehren wollte“[195]. Seine Universitätsgründung hatte selbstverständlich mit wissenschaftlichen Zwecken im heutigen Sinne wenig zu tun — sie sollte Kämpfer gegen die Ketzerei erziehen; und der Gedanke „lehren zu wollen wie man künstlerisch empfindet“, ist überhaupt erst im 18. Jahrhundert geboren. Bischof Julius war kein ästhetisch gerichteter

Mensch, kein Mäzen im Sinne der echten Renaissance, kein Kunstgenießer wie etwa Kardinal Albrecht von Mainz, wie Ottheinrich von Pfalz, von Italienern zu schweigen. Er besaß wohl die wissenschaftliche Bildung seiner Zeit, war aber sicherlich auf seinen weiten ausländischen Reisen kein eigentlicher Kunstkenner geworden. Der Sinn für Qualität fehlte ihm in auffallend starkem Maße. Die ersten Bildhauer, die er mit Aufträgen bedachte, waren ausgesprochene Stümper, und wenn man ihm daraus noch keinen Vorwurf machen will, weil es eben erste Versuche waren und die Verhältnisse kompliziert lagen, so versagen doch diese Entschuldigungen vor seiner Bautätigkeit. Die „Juliusbauten" unterscheiden sich von der übrigen Architektur ihrer Zeit nicht zuletzt durch ihre fabrikmäßige Mache und die Lieblosigkeit ihres Schmucks, der allzu deutlich die Absicht verrät, nur in die Augen zu stechen, nur ein Herold zu sein. Die künstlerischen Unternehmungen des Bischofs waren eben samt und sonders nur Mittel zur Propaganda für die katholische Kirche und zur Erhöhung des fürstlichen Ansehens. Die zahllosen Kirchen und Klöster, die er wiederherstellen ließ, die weniger zahlreichen, die er neu gründete, waren Nutzbauten, von denen möglichst viele in möglichst kurzer Zeit zu möglichst billigem Preis errichtet werden sollten. Manche wurde so flüchtig erbaut, daß sie bald reparaturbedürftig wurden oder zugrunde gingen. Ihr Schmuck sollte ungefähr eine optische Kirchenglocke sein — das Volk heranrufen und in die Arme der alten Religion zurückführen. Deshalb mußte er weithin gesehen werden können; deshalb bekamen die einfachen Verputzbauten hohe Türme oder Giebel, starke Farbenkontraste, sehr große und skulpturenreiche Portale[106]. Manche dieser Züge sind freilich Merkmale des ganzen Zeitstils (zu diesen gehört vor allem das populärste Kennzeichen der Juliusbauten, ihre „posthume Gotik"). Die Architekten der deutschen Spätrenaissance suchten überhaupt die Formen zu vereinfachen und zu vergröbern, weil ihnen mehr am Pathos und Monumentalität, als an intimer Zierlichkeit gelegen war. Aber die besonderen Eigenschaften der unterfränkischen Bauten, ihre nüchterne Zweckmäßigkeit (die sie protestantischen Zeitgenossen und besonders protestantischen Kirchen des 18. Jahrhunderts verwandt macht), ihre etwas fabrikmäßige Ausführung, ihre Verputzmauern und die Beschränkung des Dekors auf Portale und Giebel, können allerdings am einfachsten aus der Persönlichkeit des Bauherrn erklärt werden, und deshalb verdient die Würzburger Spätrenaissance wohl mit Recht den Namen „Juliusstil".

Aber nur die Architektur. Die Plastik der Zeit ließe sich in ihren bessern Werken nur mit Zwang unter dieselbe Formel bringen. Die vielen Grabmäler z. B. die der Bischof sich selbst und seinen Angehörigen errichten ließ, sollten natürlich auch das Ansehen des Fürsten bei den Untertanen erhöhen und deshalb möglichst prachtvoll und kostbar sein. Aber wenn sie riesengroß an den Kirchenwänden emporwuchsen, aus marmorähnlichem Alabaster, mit neumodischen antikischen Figuren und Zierarten, so geschah das weniger, weil es der besondere Besteller es verlangte, sondern weil es dem Wollen des ganzen Zeitalters entsprach. Man kann auch der selbständigen, nicht architektonisch gebundenen Plastik nicht den Vorwurf besonders rohen Prunkes oder besonderer Nüchternheit machen. Diese Mängel sind oft da, aber keineswegs stärker als bei andern Bildwerken der Zeit. Ja das bedeutendste unter den erhaltenen Denkmälern, das Ostensche des Sebastian Echter zeichnet sich gerade durch Feinheit und Phantasiereichtum aus. Von einem Juliusstil in der Bildhauerkunst kann auch schon deshalb keine Rede sein, weil der Bischof außerordentlich lange regiert und eine starke Stilwandlung in der Plastik erlebt hat: Vor 1600 hat er die niederländischen Klassizisten, nach der Jahrhundertwende die dem Barock zustrebende Kunst eines Michael Kern in Anspruch genommen. Höchstens darf mit einiger Vorsicht behauptet werden, daß sein persönlicher Geschmack das Kühle und Reiche dem Energischen und Einfachen vorgezogen hat, indem auch das, was Michael Kern für ihn geschaffen, von dessen andern Werken in diesem Sinne absticht. Im allgemeinen beschränkt sich seine Bedeutung für die Bildhauerkunst auf die äußere Tatsache, daß er viele und große Aufträge erteilt hat. Das epochemachende Ereignis in der Stilgeschichte ist weniger sein Regierungsantritt, als das Auftreten der niederländischen Klassizisten.

Dies hängt freilich aufs engste mit der Person des Herrschers zusammen, indem die Fremden durch dessen große Unternehmungen, den Bau des Juliusspitals und der Universität nach Würzburg gezogen wurden. Zu Weihnachten 1575 erschien der Baumeister Georg Robyn zum erstenmal in der Stadt, um seinen Rat für den Bau des Spitals zu geben; im Mai 1577 kam Peter Osten, um sich für mehrere Jahre seiner Ausschmückung zu widmen; im Januar 1582 Johann Robyn, um in der Universitätskirche und am Kollegienbau zu arbeiten. Acht Jahre vorher, d. h. 1567 hatten die ersten Jesuiten ihren Einzug ins Hochstift gehalten[107], vom Bischof Friedrich von Wirsberg zur Gründung eines Gym-

nasiums berufen. Zwischen beiden Fremdeninvasionen besteht schwerlich ein äußerer Zusammenhang, wohl aber ein psychologischer, der nicht übersehen werden darf. Sie sind nicht nur Parallelerscheinungen, jene geistlichen Väter, die als feingeschliffene, aber unpersönliche Gefäße den neugeklärten Geist der römischen Kirche über Deutschland ausgossen und jene technisch virtuosen, aber menschlich uninteressanten niederländischen Architekten, Bildhauer und Maler, die dasselbe mit den in Rom geprägten Kunstformen taten; sondern jene haben auch zweifellos diesen den Boden bereitet, indem sie das vornehme Deutschland nicht nur äußerlich gewöhnten, in Rom wieder die Hauptstadt der Welt zu sehen, sondern vor allem, indem sie durch ihre formalistischen Erziehungsmethoden den deutschen Geist auch innerlich romanisierten. Das Werk, das die Humanisten mit schwachen Mitteln und zum Teil gegen den eigenen Willen begonnen hatten — die Entwertung des Einheimischen, die Gleichsetzung des Germanischen mit ungebildet und roh — wurde von den Jesuiten mit viel tiefer grabender Schaufel vollendet. Sie waren, wenn auch nicht die alleinigen Urheber, so doch sicherlich die stärksten Förderer aller internationalen Neigungen des Zeitalters. Es ist sicherlich kein Zufall, daß dieselben deutschen Höfe, die sich ihnen als erste ergaben, der bayrische und der österreichische, auch die eifrigsten Mäzene der klassizistischen Kunst, der verwelschten Niederländer waren; und es ist ebensowenig ein Zufall, daß gerade Julius Echter, der zwar äußerlich oft mit den Jesuiten haderte, aber innerlich ganz einer der ihrigen war, die Werke, die ihm am meisten am Herzen lagen, jenen vlämischen Akademikern aus dem Kreise des Cornelius Floris anvertraute.

Noch einen besondern Zug haben die niederländischen Künstler die damals in Deutschland wirkten[196] mit den Jesuiten gemein: Die didaktische gleichzeitig schüler- und schulmeisterhafte Gesinnung. Wie die geistlichen Väter sich als Pädagogen fühlten, aber bei allem was sie lehrten, im Banne der Vergangenheit standen, so wirkten auch die niederländischen Künstler in Deutschland als Lehrer und Kulturträger, schufen ihre Werke aber weit weniger aus spontanem Triebe, als unter dem Einfluß eines eigentlich literarischen Programms, das die Verehrung der Fremde und einer fernen Vorzeit verlangte. Natürlich hatte auch die deutsche Frührenaissance schon auf Italien und die Antike geschaut und die von dort entliehenen Formen mit einer gewissen, oft ungeschickten Ehrfurcht verwendet. Sie war im wesentlichen aber doch naiv geblieben, hatte das Fremde unbefangen ins Deutsche übersetzt. Erst mit den Nieder-

ländern zog die Korrektheit ein, jene Gesinnung, die nicht handelt wie Instinkt und Gewissen gebieten, sondern wie eine außerhalb aufragende Regel es will. Wenn sie ihre Gebäude nach südländischen Mustern aufführten, ihre Figuren antikisch kostümierten und stellten, so taten sie das weniger, weil ihnen das an sich gefiel, sondern weil sich der literarische Humanismus zu ihrem Erzieher aufgeworfen und ihnen diesen Stil als den einzig gebildeten empfohlen hatte. Vielleicht in etwas geringerem Maße, aber doch ähnlich wie im 18. Jahrhundert, hat auch im 16. der Klassizismus sich die bildende Kunst der Germanen nur zum kleinern Teil aus eigner Kraft erobert, zum weit größern mit Hilfe von Wissenschaft und Literatur. Wodurch es kam, daß gerade im Zentrallande der nordischen Kunst, in Flandern der einheimische Stil dem südländischen am frühesten und vollständigsten unterlag, ist ein Problem für sich, das hier nicht erörtert werden kann. Es genügt die Feststellung, daß die Romanisierung Deutschlands nicht direkt durch Italiener, sondern durch deren freiwilligen Bundesgenossen, verwelschte Vlamen und Holländer durchgeführt worden ist.

Mit den Fremden hielt um 1550 auch ein neues Material seinen Einzug in die deutsche Plastik: der Alabaster. Dieser war in den Niederlanden, besonders bei Grabmälern, von jeher gern verwendet und auch im Westen und Norden Deutschlands schon im Mittelalter gelegentlich gesehen worden. Damals kam er aus der Fremde, in der Regel wohl aus England über die Niederlande. Erst um 1550 wurde er aber in unserem Vaterlande der bevorzugte und eigentlich vornehme Stoff für Bildwerke. Er verdankte dieses gesteigerte Ansehen weniger seinen technischen oder ästhetischen Vorzügen, seiner Weichheit, seiner Feinkörnigkeit und schönen Farbe, sondern viel mehr seiner Marmorähnlichkeit. Und der Marmor wieder wurde ebenfalls nicht so sehr um seiner selbst willen verehrt, sondern weil er das Lieblingsmaterial der Antike und der italienischen Hochrenaissance war. Die Literatur und die Akten des Zeitalters liefern zahlreiche Beweise für die Richtigkeit dieser Ansicht. Christophorus Marianus rühmt in seinem lateinischen Prosa-Panegyricus auf Bischof Julius (1604) Robyns Alabasteraltar in der Universitätskirche besonders wegen des Steins, „qui nitore et laeuore paene cum Pario marmore certare posset“[199]. Das aus Alabaster und Sandstein gearbeitete Grabmal des Bischofs in derselben Kirche wird im lateinischen Einweihungsgedicht von 1591 geradezu als Marmordenkmal bezeichnet und der Künstler dem Myron und Praxiteles gleichgestellt[200]. Im Vertrag des Michael Kern mit dem Grafen Friedrich Magnus von Erbach

vom 25. Oktober 1619 wird ausdrücklich ein Alabaster ausbedungen „welcher mit den meinsten Schönbarsten Adern druchzogen, damit er nach der Ausfertigung unnd Pollierung sich einen guten Marmor vergleiche"; und in dem Geding desselben Künstlers mit dem Grafen Gottfried von Oettingen (1620) wird vom Grabmal vor allem ein „heroisches" Aussehen verlangt.

Diesem stark literarischen Verhältnis zum Stoff entspricht im 16. Jahrhundert eine gewisse abstrakte Kühle der Bearbeitung. Sie macht erst im 17. einer deutlicher verspürbaren sinnlichen Freude an seiner Schönheit Platz.

Der Alabaster ist bekanntlich in seiner chemischen Zusammensetzung dasselbe wie Gips und wird in Gipsgruben in gewöhnlich nur mäßig großen Stücken gefunden. Er ist weich und, besonders wenn er frisch aus dem Bruch kommt, sehr leicht zu bearbeiten. Wie ich erwähnt habe, wurde er ursprünglich nur aus dem Auslande, aus Oberitalien und England eingeführt. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts begannen aber die niederländischen Künstler, dann auch die deutschen und ihre fürstlichen Auftraggeber in Deutschland selbst nach dem hochgeschätzten Material zu suchen und in vielen Fällen mit schönem Erfolg. Bischof Julius freilich fand in Franken keinen, obgleich er bei Retzstadt und Teilheim nach „Weißstein" graben ließ[201]. An den Grenzen seines Bistums aber entstanden an vielen Stellen eifrig ausgebeutete Gruben. Der interessante Bericht eines ungenannten „Baumeisters zu Wirtzburg" (vielleicht Georg Robyn?) an den Landgrafen Georg von Darmstadt[202] zählt die Sorten auf, die in Unterfranken besonders verwendet wurden: „der meist Alabaster bei Ippenhofen (Iphofen) gebroch." Ferner bei Windsheim (wo ein feiner elfenbeinartiger vorkam) und bei „Hilberg" in Thüringen (Heldburg). „Den allerbest so zu Wirtzburg gearbeitet ist mehrteils aus dem Land zu Lothringen 4 meil von metz geprochen, gar sauber, aber gar klein stück."

In dieser Liste nicht genannt sind der Alabaster aus Rotenburg a. d. Fulda im Hessischen, aus dem Peter Osten sein großes Grabmal in Darmstadt verfertigte; ferner der, wie es scheint, besonders weiße aus Nordhausen in Thüringen, den Michael Kern zu seiner Wertheimer „Bettlade" benutzen mußte; endlich der graugestreifte Forchtenberger oder Haller, den derselbe Bildhauer gewöhnlich verwendete. Die Tatsache, daß man für Würzburg den Stein aus Metz und für Wertheim aus dem nördlichen Thüringen kommen ließ, zeigt am deutlichsten, welche Wichtigkeit der Materialfrage beigemessen wurde und wie sehr man bestrebt war, besonders schöne, marmorähnliche Sorten zu erlangen.

II. WILHELM SARDER IN WÜRZBURG[223]

Eine der ersten Pflichten eines neuen Bischofs war, seinem Vorgänger ein Grabmal zu errichten. Julius entledigte sich ihrer nicht gerade zu seinem Ruhme, denn das Epitaph des Friedrich von Wirsberg ist nichts weniger als ein Meisterwerk. Er muß aber bis zu einem gewissen Grade entschuldigt werden, denn aus der Hofzahlamtsrechnung von 1574/75, die sich auf das Epitaph bezieht, geht ziemlich deutlich hervor, daß nicht er den Bildhauer, den er bezahlen mußte, ausgewählt hat, sondern daß der verstorbene Bischof manches in dieser Angelegenheit schon zu Lebzeiten geordnet und mit dem übrigen seinen Neffen, den Eichstädter Domdekan, Gottfried von Wirsberg, betraut hatte. Am 2. April 1574 wurden nämlich diesem Prälaten aus Würzburg nach Eichstädt 200 Gulden geschickt „umb deswillen, das sein Ehrwürden das Epithaphium allhie vnnd eines zu Aystet (weil der verstorbene Bischof auch dem dortigen Kapitel als Senior angehört hatte) weyland Bischoff Friedrichs hochselige Gedächtnus haben machen lassen"; und am zweiten dieser beiden Denkmäler, dem im Eichstädter Dom, wo Oheim und Neffe in den Flügeln eines Triptychons beiderseits eines Ölbergreliefs einander gegenüber knien, ist in der Inschrift zu lesen, daß der verstorbene Bischof Friedrich dies Monument „vivus poni curavit". Der Verfertiger beider Denkmäler brachte das größere im August desselben Jahres selber nach Würzburg und stellte es mit seinem Gesellen im Dome auf. Hierbei und im weiteren Verlauf der Sache nennt die Rechnung seinen Namen: Wilhelm Sarder[204]. (Abb. 14.)

Es war also wieder, wie vor dreißig Jahren, ein Eichstädter, der den ehrenvollsten Auftrag erhielt, den man in Würzburg einem Bildhauer erteilen konnte. Und dieser Eichstädter hatte ebenso wie Loy Hering in Augsburg gelernt und hatte wieder einen Domherrn zum Protektor, der den beiden fränkischen Hochstiftern angehörte. Anfang und Ende reichen sich so die Hände, denn wenn Loy Hering ein frischer Anfänger war, so erscheint Sarder durchaus als ein matter Nachzügler. Im übrigen hat er nicht nur dasselbe Material — den üblichen polierten Kalkstein — benutzt wie sein Vorgänger, sondern ihn auch in der Komposition und in den Dekorationsmotiven nachgeahmt. Hering hatte seinem Bischof Konrad v. Thüngen zwei Begleiter gegeben, als Repräsentanten seiner geistlichen und weltlichen Macht, und alle drei zu einer festen Gruppe nach dem Dreieckschema der italienischen Renaissance verbunden. Er hatte dadurch

nicht nur das optische Bild, sondern auch den Stimmungsgehalt bereichert, denn die Seelen der Begleiter hingen an demselben Heiland wie die Augen des Bischofs und verstärkten dadurch die Kraft seines Gebets. Sarder lud ebenfalls den Marschall und Dekan ein, in seiner Darstellung Platz zu nehmen, raubte ihnen aber ihren künstlerischen und psychologischen Sinn. Er stellte sie nämlich nicht hinter, sondern vor ihren Herrn, mit der Blickrichtung gegen diesen, klemmte dann freilich in den Rücken des Bischofs noch eine weitere Stehfigur, einen steifen, heiligen Bartholomäus[205], der seine Haut über dem Arme trägt, stufte aber alle vier in den Größenverhältnissen gegeneinander ab, so wie es die Würzburger Tradition verlangte, und brachte durch alles das nur ein Nebeneinander, keine sinnvoll verbundene Gruppe zustande. Dieser Mißerfolg war die notwendige Folge eines unglücklichen Grundgedankens — der scharfen Trennung der himmlischen Sphäre von der irdischen. Statt dem Bischof ein erreichbares Objekt der Andacht zu geben, hat Sarder den Gnadenstuhl aus dessen Blickrichtung hinaus, frontal in die obere Hälfte des Bilderfeldes gerückt und das Wolkenland, in dem die Götter thronen, durch eine harte Horizontale von der Erde der Menschen geschieden. Das befriedigt vielleicht den spekulierenden Verstand, beleidigt aber das Auge durch eine zerrissene Komposition, die zusammengenäht ist und deren Löcher nur notdürftig gestopft sind. Man merkt nämlich bald, daß die beiden Begleiter nur deshalb so sinnlos vor dem Bischof stehen, weil hier sonst infolge der Fortnahme des Kruzifixes ein leerer Raum entstanden wäre. So ungeschickt wie das Relief komponiert, ist das ganze Denkmal aufgebaut. Die einzelnen Motive sind meistens entlehnt: Von Hering die Kandelabersäulen, die das Bildfeld flankieren, vom Bischofsgrabmal des jüngeren Dell die Giebelattika mit Wappen und Putten, wahrscheinlich von Baumhauer der stark vorspringende Architrav. Doch diese Unselbständigkeit und Altertümlichkeit der einzelnen Glieder würde man gern verzeihen, wenn sie sich nur zu einem erfreulichen Körper zusammenschlössen. Aber die Senkrechten und Wagerechten stoßen hart aufeinander, nirgends gemildert durch irgendwelche Kurven; die Putten neben der Attika sind viel zu groß — es sieht aus, als ob sie den Architrav hinunter und dem Gottvater des Gnadenstuhls auf den Kopf pressen wollten; die Sockelkonsole ist ganz mißglückt; sie scheint mit ihrer spitzwinklig zur Erde verlaufenden Schrägen auf der Flucht zu sein und nur mit knapper Not von zwei stützenden Löwen aufgehalten zu werden. An künstlerischer Kraft steht dieses Bischofsgrabmal noch unter dem danebenhängenden des Melchior Zobel:

Man verzeiht ihm nur mehr, weil er bescheidener auftritt, sich scheinbar seiner Schwäche selbst bewußt ist.

In der Würzburger Franziskanerkirche hängt ein kleines Epitaph mit stehendem Aufsatz, das ein „Bruder Maler" des Klosters, Hermann Schnud, sich selbst und einem Ehepaar Roshaubter gestiftet hat. Es ist aus Eichstädter Kalkstein und hat genau dieselben Säulenkapitäle und im Gnadenstuhl, vor dem die Stifter knien, einen ähnlichen Gottvater und ähnliche backfischartige Engel, wie das Wirsbergische Grabmal[206].

Das jüngere Todesdatum lautet 1565, ein anderes ist unausgefüllt. — Danach könnte es scheinen, als hätte Sarder dieses zweite Werk noch vor dem Bischofsgrabmal geschaffen und sich mit jenem für dieses empfohlen. Dem stehen aber die biographischen Nachrichten entgegen, nach denen er 1564 wahrscheinlich noch jung war und erst 1569 mit seinem Vater Philipp von Augsburg nach Eichstädt übergesiedelt ist. Das Denkmal der Franziskanerkirche wird demnach erst nach dem wirsbergischen entstanden sein, ja vielleicht sogar erst 1585, in welchem Jahre Sarder noch einmal in Würzburg war. Bischof Julius „erforderte" ihn damals in irgendeiner Angelegenheit, die mit dem Universitätsbau zusammenhing. — Der angeblich „feine Kunstkenner" muß also an der Leistung des Fremden doch Gefallen gefunden haben. Auch sonst war man in Unterfranken anspruchslos genug, um den Eichstädter schon wegen der bloßen Tatsache, daß er ein Bischofsgrabmal geschaffen hatte, hoch zu schätzen und ihm weitere Aufträge zukommen zu lassen. Graf Heinrich IV. von Castell bestellte noch 1586 für sich und seine Gemahlin ein Grabmal bei ihm, das in der Kirche zu Remlingen gestanden hat, aber zugrunde gegangen ist. Zu bedauern ist das kaum, denn selbst Mader, der so gerne lobt, fällt über die beiden Sarder das harte Urteil, daß sie „erstklassige Belastungszeugen für diejenigen wären, die in der Renaissance ein Unglück für die deutsche Kunst sehen wollten"[207]. Das kleine Epitaph in der Franziskanerkirche hält sich übrigens in Aufbau und Komposition noch enger an Herings Vorbilder und ist wegen seiner Anspruchslosigkeit weniger unerfreulich als das große Grabmal.

III. DAS JULIUSSPITAL UND GEORG ROBYN

Für die Kunstgeschichte beginnt die „Juliuszeit" nicht mit den gleichgültigen Produkten des Eichstädters, sondern mit dem Bau des großen Spitals. Dieser stand vom Dezember 1575 bis ins Jahr 1581 hinein im Mittelpunkt des Würzburger Kunstlebens. Ihm folgte von 1582—89 der Bau der Universität und der Universitätskirche, und nach langer Pause, als drittes Großunternehmen, die Erweiterung der Wallfahrtskirche zu Dettelbach vom Juni 1611 bis August 1614. Mit diesen drei Bauten hängt das meiste zusammen, was Bischof Julius an Bildhauerarbeiten veranlaßt hat.

Über die Baugeschichte des Spitals unterrichten die Bauregister[208], die der mit der Bauleitung beauftragte Ratsherr Conrad Müller geführt hat. Die erste für die Künstlergeschichte wichtige Notiz stammt aus der dritten Woche, vom Montag den 26. Dezember 1575. Sie lautet: „1 Gulden 28 Pfg. Selbsibendt zum ochsen verzeret als der Plan mit dem Churfürstlich Mainzischen Baumeister abgeschlossen worden." Dieser „kurfürstlich-mainzische" Baumeister, der Pläne für das Hospital geliefert hat, ist sicherlich niemand anders gewesen als der Niederländer Georg Robyn, denn eine weitere Notiz vom 11. März 1578 lautet: „25 Gulden Peter Osten Bildhauern auß verding oder (?) arbeit des Choraltars beiwesenden des Churfürstlich-Mainzischen Baumeisters Meisters (?) Jorssi" — „Item ermeltem Jorssi die 15 Gulden verehrung, so im R.m (= reverendissimus = der Bischof) (zugesagt hat).

Unter Meister Jorssi ist natürlich Meister Joris oder Georg zu verstehen. — Am Montag nach Reminiscere 1575 aber war Georg Robyn (Robin, Rubin) als Baumeister des Erzstiftes Mainz vom Kurfürsten Daniel Brendel von Homburg angestellt worden[209]. Da dieser Mann auch in die Geschichte der Würzburger Plastik in bedeutender Weise eingegriffen hat, indem offenbar sein Neffe Peter Osten und sein Bruder Johann Robyn von ihm Bischof Julius empfohlen worden sind; da er außerdem einer der angesehendsten nordischen Künstler seiner Zeit gewesen zu sein scheint, aber noch mehr als sein Bruder Johann in Vergessenheit geraten ist; da schließlich eine Zusammenstellung der auf ihn bezüglichen Nachrichten noch nicht publiziert ist, obgleich sich der verstorbene Prälat Friedrich Schneider in Mainz intensiv mit ihm beschäftigt hat, da dem so ist, so wird aus allen diesen Gründen mir wohl gestattet sein, den Lebenslauf dieses Baumeisters und Universalkünstlers meiner Bildhauergeschichte einzufügen.

Georg Robyn war das dritte Kind des Bürgers von Ypern, Jan Robyn d. Ä., „maitre maçon de traveaux et fortifications de Sa Majesté“ und der Elisabeth de Kien. Als Bürger seiner Vaterstadt lebte er 1544 in Bergues (bei Dünkirchen) als „steensnydere, steenhauwer, bildesnydere“; von 1547—52 arbeitete er verschiedene Skulpturen für die Stadt Ypern; 1553 vollendete er das Modell für die Befestigungswerke von Thérouanne (b. St. Omer in franz. Flandern); 1561 zeichnete er auf Rechnung der Stadt Ypern die Pläne für die Schleusen von Nieuwen-Damme bei Nieuport; 1563 war er noch in Ypern, da er sich in diesem Jahre hier zum zweitenmal verheiratete. Der Bildhauer Johann Robyn war sein jüngerer Bruder und der Bildhauer Peter Osten der Sohn seiner Schwester Jeanne[210]. 1577 arbeitete er (in Gemeinschaft mit Cornelis Floris?) den Sakramentsaltar für St. Gudula in Brüssel, der bald darauf von den Bilderstürmern zerstört wurde[211]. Von 1563—75 fehlen alle Nachrichten über ihn. Wahrscheinlich war er in dieser Zeit in Italien, denn Vasari[212] nennt ihn unter den „Artefici Fiamminghi“, die in Italien gewesen wären, und Guiccardini erwähnt ihn in der Ausgabe von 1567 seiner florentinischen Geschichte (p. 101, Ausgabe 1581 p. 143) als „Giorgio Robin d' Ipri“ unter anderen „excellentissimi intagliatori“ (mit Dierck Volkaert, Filippo Galle usw.). Im Frühjahr 1575 wurde er, wie schon erwähnt, zum Baumeister des Erzstiftes Mainz bestellt. Dabei wurde er vom Kurfürsten Daniel verpflichtet: „Zu allen unseren beuen, vestungen, Berck- oder wasserheusern, und allen anderen großen und kleinen beuen, (die) in unserem Erzstift baufällig seind oder wir von neuem zu machen, aufzurichten oder zu bessern verordnen werden, als ein baumeister desgleichen bildthauer und mhaler, wohin er von uns oder unserntwegen erfordert und bescheiden werdet Jederzeit gehorsamlich gebrauchen lassen soll[213].“ Vom Kurfürsten von Mainz wurde er dann wohl im Spätherbst oder Frühwinter desselben Jahres Bischof Julius zu dessen Spitalbau geliehen; er scheint aber nicht dauernd in Würzburg gelebt zu haben, sondern nur hin und wieder herübergekommen zu sein (so im März 1578, wo er bei einer Auszahlung an seinen Neffen Osten assistierte). Im Jahre 1576 gab er dem Grafen Wolfgang von Hohenlohe Rat beim Bau des Langenburger Schlosses[214]. Am 28. Januar 1582 wird er in den Bauakten der Würzburger Universität[215] genannt, wobei es aber nicht klar ist, ob er selber in Würzburg und beim Bau der Universität beteiligt gewesen ist. („40 Gulden deß Mainzisch Baumeisters Bruder“, d. h. Johann Robyn.) 1583 erwähnen ihn Archivalien zu Ypern als zu „Mens“ „in Deutsland“ wohnhaft[216].

8*

1580 schuf er in Mainz sein Hauptwerk: die St. Gagolphs-Hofkirche, die in den napoleonischen Zeiten abgebrochen worden ist. Wahrscheinlich waren auch die Pläne zum Schlosse des Kurfürsten Wolfgang von Dalberg in Höchst (erbaut. c. 1582 bis c. 1601, zum großen Teil zerstört von den Schweden 1635) von ihm. 1587 schrieb er von Mainz an den Landgrafen Georg von Darmstadt, daß er zurzeit unabkömmlich wäre, aber bald beim Landgrafen eintreffen würde[217]. Am 4. März 1588 erwiderte ihm der Landgraf, daß er beschlossen hätte, mit der Erstellung des großen Epitaphii für seine verstorbene Gemahlin und sich selbst „deinen vetter Meister Pettern" (also Peter Osten) zu beauftragen. Im selben Jahre war er wahrscheinlich in Weikersheim, um zu dem dortigen Schloßbau seinen Rat zu erteilen. (Es wird hier allerdings nur ein „Baumeister von Mainz" erwähnt[218].) 1590 empfahl er dem Grafen von Nassau-Dillenburg seinen Landsmann Giles Cordon aus Douay zum Baumeister[219]. Er scheint in Deutschland gestorben zu sein, ist jedenfalls nicht wie sein Bruder Johann am Ende seines Lebens in die Heimat zurückgekehrt[220].

Georg Robyn war also nach diesen Nachrichten ein Universaltalent im Stile der italienischen Renaissance: Bildhauer, Bildschnitzer, Maler, Stecher (= intagliatore), Wasserbauingenieur, Festungsbaumeister und Architekt. Er hat in Flandern, Italien und Deutschland gearbeitet, aber von seinen gesicherten Werken hat sich kein einziges erhalten. Nur vom Höchster Schloß existiert noch ein Teil, inwieweit der aber von ihm ist, bedarf noch der Aufklärung. Ebenso schwer läßt es sich infolge des Untergangs der Hauptwerke entscheiden, was an den Schlössern von Langenburg und Weikersheim oder an der Würzburger Universität etwa auf ihn zurückgeht. Pläne und Stiche geben ein notdürftiges Bild von einigen der untergegangenen Bauwerke: Der Grundriß der St. Gangolphs-Kirche ist durch eine Zeichnung von 1803 überliefert[221] und das alte Juliusspital lebt in einem Stich des Hans Leypold von 1603 fort (nach dem Gemälde des G. R. Henneberger), und in einer Kopie dieser Ansicht in Merians „Topographia Franconiae". Ob aber das Juliusspital tatsächlich als seine Schöpfung betrachtet werden darf, oder ob er sich auch an diesem Bau nur mit Ratschlägen und Gutachten beteiligt hat, ist wieder eine ungelöste und wahrscheinlich unlösbare Frage. Die Bauregister enthalten nämlich nur Notizen über kleine Auslagen und „Verehrungen" für den Mainzischen Baumeister, aber keine einzige wirklich große Zahlung. Hätte Robyn tatsächlich Pläne entworfen oder den Bau geleitet, so wäre ihm doch sicherlich eine ansehnliche Summe zu-

teil geworden. Der Satz „als der Plan mit dem Mainzischen Baumeister abgeschlossen worden" kann, für sich allein genommen, wenig beweisen. Die Ausführung des Baues lag, wie es scheint, in den Händen des Würzburger Steinmetzen Jörg Beringer und nach dessen Tode in denen seines Bruders Wolf.

Als Bildhauer wurde anfangs ebenfalls ein Einheimischer beschäftigt. Zahlreiche Eintragungen in den Bauregistern von 1576 und 77 nennen einen „Meister Hans", der sicherlich niemand anders war als Hans Rodlein von Würzburg[222]. Im August und September 1576 arbeitet er an der Haustür. Am 4. September 1576 notiert sich Herr Konrad Müller, daß er sich bei Caspar Küner (?) in Estenfeld erkundigen wollte, „wegen der zwei stückh stein zur haus thür, die der Bildhauer wol (will?) das ein zur histori, das andere zu Rmi wappen". Am 28. September bekommt Meister Hans einen Gesellen. Am 13. Oktober wird wieder die „Histori" mit der Haustür erwähnt. Am 29. Oktober erhält der Bildhauer eine kleine Summe für das erwähnte Bischofswappen. Ähnliche Notizen folgen bis in den September 1577 hinein. Dann wird Meister Hans längere Zeit nicht mehr erwähnt, bis schließlich am 2. Juni 1578 gemeldet wird, daß Wappen und Bild „über dem thor abgeholt und aufgesetzt"[223] worden seien. Mehr als diesen Portalschmuck scheint er nicht gearbeitet zu haben.

Die beiden Skulpturen haben sich bekanntlich erhalten als die einzigen Reste des alten Hauptgebäudes[224]. Sie sind heute im hintern Spitalflügel, im Durchgang zwischen Hof und Garten eingemauert, dadurch dem Auge bequem nahe gerückt, zugleich aber auch um die Fern- und Höhenwirkung betrogen, für die sie ursprünglich berechnet waren. Wie die alten Abbildungen des Spitals zeigen, war die „Historie" direkt über dem Haupttor der Straßenfassade und das Wappen des Bischofs über der Historie angebracht — dort nahmen sie sich wahrscheinlich nicht ganz so ungeschlacht und hart aus, wie in ihrer heutigen Lage. Die „Historie" (Abb. 29) ist eine Verbindung von Stifterbild und von einer Art gemeißeltem Firmenschild, das die Bestimmung des Gebäudes erklären soll. Der Bischof kniet, wie es in Würzburg beliebt war, bedeutend größer als alle übrigen Figuren, in der rechten Ecke des schmalen Rechtecks und blickt anbetend zu der Dreieinigkeit hinauf, die ihm in der Ferne im gegenüberliegenden Winkel, zwischen Engeln und Wolken erscheint. Ähnliche Darstellungen waren als Schmuck über den Portalen frommer Stiftungen seit dem frühen Mittelalter in Deutschland beliebt: Würzburg besaß in seinem Bürgerspital zwei Reliefs dieser Art[225]. Interessanter sind die Dinge, die gleichsam als Gedanken des Betenden,

zwischen diesem und der Gottheit, das Bildfeld ausfüllen. Auf einer Stufenterrasse, vor einer Hausfassade, nimmt ein Arzt oder Bader eine Operation am Bein eines Patienten vor; zwei verbundene Männer stehen und sitzen daneben; ein Pilgerpaar naht sich von rechts. In der linken unteren Ecke wird ein Kranker, der zu Bett liegt, von einem Geistlichen getröstet; hinter diesem stehen zwei anbetende Kinderpaare und zwischen ihnen liegen zwei Wickelkinder am Boden. Alles ist zusammenhanglos über- und durcheinander ausgemeißelt, aber mit großer inhaltlicher Deutlichkeit, wie auf der Reklametafel einer Jahrmarktsbude. Das Relief genießt drum auch eine gewisse Volkstümlichkeit und hat seine unbestreitbare Bedeutung für die Geschichte der Medizin und die Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts. Den Kunsthistoriker interessiert es mehr wegen seiner negativen Eigenschaften. Es ist allerdings sicherlich keine „bewußt archaisierende Schöpfung"[226] — solche kommen in der Steinplastik des 16. Jahrhunderts kaum vor. Es sind auch keine eigentlich „gotischen" Elemente darin enthalten — der Stil wirkt aber dennoch mittelalterlich, weil alle Regeln der Renaissance vernachlässigt sind. Perspektive und Gruppenbildung sind dem Meister Hans ganz gleichgültig gewesen und bei den Stellungen seiner Figuren hat er nur hin und wieder wie zufällig den Kontrapost angewandt. Ein Grabmal wäre sicherlich auch von ihm nach korrektem Renaissanceschema gearbeitet worden, aber wo die Vorbilder fehlten, fehlte auch das Verhältnis zum Stil. Es gibt wenige Kunstwerke, die so anschaulich beweisen, daß die Renaissance auch noch am Ende des 16. Jahrhunderts für einen deutschen Durchschnittsbildhauer nur etwas Angelerntes, leicht Vergeßbares, Unverstandenes war.

Meister Hans wird in den Bauregistern immer ohne Hinzufügen des Familiennamens oder des Heimatortes genannt. Schon dieser Umstand macht es wahrscheinlich, daß er ein Würzburger war, den der Ratsherr Müller von früher her kannte. Aber auch sein Stil fügt sich durchaus der Würzburger Zunft ein und erinnert am meisten an den jüngeren Dell. Daß er niemand anders war als Hans Rodlein, wird sofort klar, wenn man das Portalrelief mit dem urkundlich beglaubigten Werke dieses Bildhauers, dem sogenannten „Königsteinschen Epitaph" in Wertheim, vergleicht. Hier hat der kniende Graf Ludwig v. Stolberg denselben plumpen und auffallend langen Kopf, wie etwa der stehende Kranke und der Pilger, denselben langen, spitz auslaufenden Vollbart mit dünnem Schnurrbart, dieselben stark hervorstehenden Backenknochen und hoch-

gewölbten Augenhöhlen. Rodleins Biographie wird später gegeben werden. Zu einem epochemachenden Ereignis in der Geschichte der mainfränkischen Bildhauerkunst ist der Bau des Juliusspitals natürlich nicht durch seine spießbürgerliche Schilderei geworden, sondern dadurch, daß er in der Person des Peter Osten den ersten niederländischen Klassizisten nach Würzburg gezogen hat.

IV. PETER OSTEN[227]

Er wurde, unbekannt in welchem Jahre, in Ypern als Sohn des dortigen Bürger Gillis Osten (der vor 1564 starb) und der Jeanne Robyn, der jüngsten Schwester des Georg und Johann Robyn, geboren[228]. Nach Deutschland kam er, wie es scheint, schon vor seinen beiden Onkeln, denn er arbeitete schon im Jahre 1571 das Familienepitaph des Ritters Heinrich von Wiltberg für Alken an der Mosel in der Nähe von Koblenz[229]. Wahrscheinlich wohnte er schon damals in Mainz. In den Bauregistern des Juliusspitals erscheint sein Name zum erstenmal am 25. Mai 1577, und diese erste Notiz ist gleich die wichtigste. Sie lautet: „Peter der Bildhauer von Mainz mit Sebastiani Echters selgen Epithaphium khommen." Der Auftrag, für den verstorbenen Bruder des Bischofs ein Grabmal zu arbeiten, war ihm wahrscheinlich durch die Vermittlung des Georg Robyn zuteil geworden, der ja schon im Dezember 1575 wegen der Pläne zum Juliusspital in Würzburg geweilt hatte. Da das Werk erst im Juli des folgenden Jahres fertig wurde, bezieht sich jene Notiz wahrscheinlich auf die Visierung, die er an diesem Tage dem Bischof vorlegte. Er kehrte dann, wie es scheint, nach Mainz zurück, denn er verschwindet für neun Monate aus den Bauregistern. Erst am 22. Februar 1578 folgt die zweite Notiz, die ihn im Gegensatz zur ersten mit vollem Namen nennt: „Peter Osten Bildhauer von Mainz ist gestern abend wieder von Mainz khommen." Seit diesem Tage blieb er in Würzburg, und zwar mindestens drei Jahre. Eine schwer zu entziffernde Notiz vom 25. Februar berichtet, wie es scheint, wo er Wohnung und Kost gefunden habe. Im März übernahm er die ersten Arbeiten für das Juliusspital, worauf er mit festem Wochenlohn angestellt wurde. Am 10. März verzeichnet Konrad Müller: „Peter Osten, Bildhauer und Ich mit der neuen Altar-Visirung bei R.mo" (d. h. beim Bischof); und am 11.: „25 Gulden Peter Osten Bildhauern auß verding oder (?) arbeit des Choraltars beiwesenden des Churfürstlichen-Mainzischen Baumeisters Meisters Jorssi." Er begann also am Hochaltar für die Spitalkirche zu arbeiten, ohne darüber das Epitaph zu vernachlässigen. Seitdem wird sein Name allwöchentlich genannt, fast immer in Verbindung mit der Auszahlung seines Lohnes, der zwischen 4 und 10 Gulden schwankte, in der Regel aber 6 Gulden betrug. Am 19. April erhielt er einen Gesellen („ein Bildhauer") aus Mainz. Am 12. Juli 1578 begann er „selb 5" (also mit 4 Gesellen und Jungen) „Sebastiani Echters Epithaphium zu versezen" (d. h. an seinen Bestimmungsort im Dom

zu schaffen). Am 21. Juli heißt es: „Bildhauer Osten selb dritt am erseubern Sebastiani Echters Epithaphiū", am 23. desgleichen; am 24.: „Bildhauer Osten am Versteilen (also Aufrichten) des Epithaphii"; und endlich am Samstag den 26. Juli: „5 Gulden Bildhauer Osten ist heut mit dem Versteilen des Epithaphii fertig worden" (dasselbe wiederholt in der Wochenübersicht der Ausgaben: „5 Gulden Bildhauern Osten und worden se. Echters Epitha. fertig")[230]. Am 2. August ist von seinem Gesellen Hans von Würzburg die Rede (wahrscheinlich Hans Rodlein), der an der Haustür arbeitet. Am 2. Januar 1579 hatte er die „Historie des Abendmahls vnd handen" (unter der Hand) und zeigte Konrad Müller die „Vissirung zum Bronnen" (d. h. zu einem der beiden Hofbrunnen). Wie außerordentlich groß seine Werkstatt damals war, geht aus einer Notiz vom 7. März 1579 hervor: „11 Gulden Bildhauer Peter Osten auß sein verding. lhont sein gesinde, das wandern wolt, ab. Als er inne aber das wochenlhon bessert seind sie gleich geblieben. der gesell 10 Jungen und dem gewesten (?) lhonjungen $1^1/_2$ Gulden[231]." Am 11.April 1579 brachte er die Visierung zu „dem Sakramenhaus Thürlein" (für die Spitalkirche). Am 9. Mai 1579 war der im März 1578 begonnene Hochaltar, wie es scheint, fertig. Denn an diesem Tage war er am Versäubern des Altars. Am 8. August setzte er das „Bildt Kiliani auf den Altar", am 11. August versetzte er am Altar „den schrein hinter der Historie", am 14. August stellt er die „zwei Gesellen Kiliani" auf (d. h. die Statuen des Kolonat und Totnan, der Gefährten des Frankenapostels) und beendete damit seine Arbeiten für die Spitalkirche.

Seitdem beschäftigten ihn dekorative Skulpturen für die „untere Kellerei" und den „untern Gang". Sie wurden, was beachtenswert ist, zum großen Teil (oder durchwegs?) in Gips ausgeführt. Er selbst arbeitet dabei, wie es scheint, nur die „Patronen", die dann von einem besondern Gesellen in Gips übertragen wurden. Der Name dieses Gipsgießers wird in den Bauregistern genannt: Paul Beulmann (er erhielt am 23. Mai 1579 5 Gulden)[232]. Daß der Meister selbst die Gips- oder Stucktechnik beherrscht hätte, geht aus dem Bauregister nicht hervor. Am 29. August heißt es: „$1^1/_2$ Gulden Bildhauer Osten ist in (?) Patroniren der maskenkopf etc. für Gellerei und ipser (= Gipser) gehörig", oder am 5. September: „$1^1/_2$ Gulden Bildhauer Osten bracht 3 Patronen von kitt zu ipsen gellerei hir (oder für?)"; oder am 7. Oktober: „2 Gulden Bildhauer Osten bracht arbeit und ipsers untern gang gehörig (?)". Am 26. September liefert er ab:

„24 Maskenkopf 16 gros Rosen, 14 mittl. rosen alles von ips“, sowie „ipsern zirrat“[233]. Am 10. Oktober brachte er: „Musen kopf in untern gang gehörig.“

Seit dem Dezember 1579 arbeitet er an dem Brunnen in dem Spitalhof. Am 12. Dezember war er „am Possieren der zwei Seitenstück zum Küchen Baw Bronnen“, während sein „Bildhauer“ das „verseubern der ipsern gellerei rosen“ besorgte. Vom Juni bis Ende September 1580 arbeitet er mit drei Bildhauern und einem Steinmetzen am obern Brunnen (für den Hof des Spitals), während er zugleich am 18. Juli die Säule des unteren Brunnens umsetzt. (In derselben Zeit „versäuberte“ der Bildhauer Claudius Michel die „Vögel am untern Brunnen“.) Die Säule dieses oberen Brunnens trug eine Statue des heiligen Burchardt, außerdem werden Figuren von Propheten, Evangelisten und Wappen genannt. Das Burchardusbild wurde am 9. Juli 1580 fertig, wozu der Bauleiter heiße Segenssprüche in sein Register einträgt. Bis Ende Februar 1581 folgen allwöchentlich Lohnzahlungen an den Meister selbst, einen Bildhauer und einen Steinmetzen. Die Gegenstände ihrer Arbeiten werden aber nicht mehr genannt. Mit dem 25. Februar 1581 schließen die Bauregister. Ein Nachtrag aus dem Jahre 1582/83 enthält keine Künstlernachrichten mehr.

Von Würzburg siedelte Peter Osten wahrscheinlich nach Speyer über, denn eine Nachricht, die De Saegher im Stadtarchiv von Ypern gefunden hat, besagt, daß er 1583 „te Spiers in Deutslant“ gewohnt habe[234]. Bald darauf war er aber wieder in Mainz, wo er am 2. Oktober 1584 einen Sohn Johann Philibert taufen ließ (wobei ein Angehöriger seiner ersten Auftraggeberfamilie, Philibert von Wiltberg, Pate stand)[235]. Am 4. März 1588 schrieb Landgraf Georg von Hessen, wie erwähnt, an Georg Robyn in Mainz, daß er die Absicht hätte, das große Epitaph, das er für sich und seine verstorbene Gemahlin in der Stadtkirche zu Darmstadt errichten wollte, „deinen Vetter Meister Petter“ anzuvertrauen[236]. Das Grabmal wurde im Hochsommer 1589 fertig, denn am 21. Juli teilte Osten dem Landgrafen mit, die Arbeit wäre soweit vorgeschritten, daß die Inschriften eingelassen werden könnten: Er bat zugleich um deren Zusendung. Dieser vom Meister mit vollem Namen unterzeichnete Brief[237] ist das letzte Dokument, das sich auf ihn bezieht. Das Jahr seines Todes ist ebenso unbekannt wie das seiner Geburt, dürfte aber in das Ende des Jahrhunderts fallen. Denn das große Epitaph des Wormser Bischofs Georg v. Schönburg im Mainzer Dom, das wahrscheinlich nach 1595 entstanden ist, scheint noch von ihm begonnen zu sein, während andere Hände, die er nicht mehr überwacht hat, es vollendet haben[236].

Was Osten für das Juliusspital gearbeitet hat, ist spurlos zugrunde gegangen. Die Zahl seiner noch heute erhaltenen Werke ist nicht groß, es sind aber lauter umfangreiche und mit großer Sorgfalt ausgeführte Werke, ohne Ausnahme Grabmäler. Inschriftlich beglaubigt ist sein Frühwerk von 1571, das Grabmal der Familie Wiltperg im Bonner Provinzial-Museum. Durch Akten gesichert sind ihm das Grabmal des Sebastian Echter von Mespelbrunn (1577/78) im Würzburger Dom und das riesige Denkmal des landgräflichen Paares Georg und Leonore von Hessen der Stadtkirche zu Darmstadt (1588/89). Durch Stilvergleichung können ihm zugewiesen werden das nur im Mittelstück erhaltene Familienepitaph des Hans Zobel von Giebelstadt in der Würzburger Franziskanerkirche, das nach dem Tode der Frau zirka 1577 entstanden sein dürfte; der untere Teil des großen Epitaphs für den Wormser Bischof Georg von Schönburg († 1595) im Mainzer Dom und als zierliches Frühwerk, das von 1573 datierte, sehr beschädigte Familiengrabmal des Engelhard von Rodenstein in der Paulskirche (jetzt Stadtmuseum) zu Worms.

1) *Das Grabmal des Heinrich und der Magdalena von Wiltperg* († 1581 und 1565), ihrer neun Söhne und drei Töchter ist ein beinahe quadratischer Aufbau aus hellgrauem Sandstein, der an einzelnen Stellen, besonders an Gewandteilen, vergoldet ist[230]. (Abb. 30, 32.) Seine Grundform ist die Wandnische. Der Raum über dem Flachbogen, der das Bildfeld überspannt, ist wenigstens in heutigem Zustande dem ungeformten Stoff überlassen und nur durch angeheftete Wappen und Namenskartuschen belebt. Der schmale Sockel enthält unter einem Eierstabgesims die einfache Inschrifttafel zwischen vorspringenden Postamenten. Der Schluß der weitläufigen lateinischen Inschrift lautet: „Erectum hoc epithaphii opusculum A 1581 M. Petrus Osten faciebat." In dem aus zwei Blöcken gehauenen breiten Bildfelde kniet links die Schar der 10 männlichen Wiltperge, rechts die massive Matrone als Hüterin ihrer drei Töchter. Ihre Andacht gilt dem Vorgang auf Golgatha, dessen Darstellung den ganzen Hintergrund füllt. In einem ansteigenden Hügellande, mit Reitern und Bäumen, das vorne links von einem großen Obstbaum und rechts von einer Palme eingefaßt ist, ragt in der Mitte der frontale Kruzifixus empor, umgeben von den stehenden Maria und Johannes, der knienden Magdalena und zwei schwebenden nackten Engelknaben. Den Abschluß bildet eine turmreiche Stadt, und darüber, hinter dem Kreuz, das übliche Gewölk. Dieses Mittelstück für sich allein würde kaum die Vermutung nahe legen, daß sein Schöpfer ein Niederländer ge-

wesen wäre. Das aus Kuppelbauten und Campanili breit aneinandergereihte Stadtbild hat allerdings seine Ahnen in der niederländischen Malerei und nicht in deutschen Holzschnitten oder Stichen; auch die antikisch gekleideten Heiligengestalten haben in der rheinischen Kunst keine Verwandten und beim Kruzifix ist zum erstenmal auf das „gotische“ Motiv der in Kurven wehenden Lendentuchzipfel verzichtet (das Schamtuch ist an der rechten Seite geknüpft und hängt als ruhige Schärpe herab) — aber von romanisiertem Virtuosentum ist noch wenig zu verspüren. Die Ausführung ist zwar sehr sorgfältig, aber auch ängstlich und beinahe etwas dilettantisch; der unperspektivische Aufbau des Reliefs ist ebenso spätgotisch-deutsch, wie der verschiedene Maßstab für Eltern und Kinder in der Adorantengruppe. Dazu kommt, daß einige Epitaphien in der Memorie des Mainzer Doms, die von Dietrich Schro und einem ihm ähnlichen Unbekannten gearbeitet sind, vor allem das des Ritters Martin von Heusenstamm († 1550), ebensolche breite Bogenbauten sind, mit ebensolchen gemäldeartig komponierten landschaftlichen Reliefs, während in der flämischen Grabplastik direkte Vorbilder fehlen. Wenn das Werk trotzdem niederländischen Charakter hat, so verdankt es das ausschließlich seiner Ornamentik. Diese allein erhebt es auch über den zeitgenössischen Durchschnitt.

Gepaarte Pilaster, die durch ein gemeinsames Gesims zusammengefaßt sind und zwischen sich Wappenkolonnen haben, flankieren das Bildfeld. Sie sind mit Grotesken in Hochrelief geschmückt. Das rechte Paar beginnt oben mit langhaarigen, bartlosen Hermen in phantastischem Kopfputz und mit Mänteln über der Brust, setzt sich dann nach unten in kreuzförmigen Gitterkörben voller Früchte fort, weiter in faunartigen Masken mit gerollten Anhängern und schließlich in Bündeln aus Früchten und Zweigen. Das linke Paar ist ähnlich, nur sind die Hermen nackt, die Fruchtkörbe etwas anders geformt und die Masken durch Kränze und Rollwerk ersetzt. Die quadratischen Schauseiten der Sockelpostamente sind ebenfalls mit Kartuschen in Hochrelief belegt. Sie bestehen aus kompliziertem, aber ziemlich flach gehaltenem Rollwerk mit Rosetten und Demantbossen, weiblichen und Satyrmasken, Fruchtbündeln und Schnecken und hokkenden Vögeln. Jede hat in der Mitte ein vertieftes ovales Medaillon: Das linke enthält die fünf durchbohrten Körperteile Christi, das rechte das Schweißtuch der Veronika, das von zwei durchgesteckten Händen gehalten wird.

Der ganze Dekor steht in naher Beziehung zum Stil des Cornelis Floris in Antwerpen, ohne jedoch direkte Nachahmungen zu enthalten. Die Hermen und

Masken, Fruchtkörbe und Fruchtbündel, die Rollwerkkartuschen als Ganzes und in ihren Teilen haben wohl unzählige Verwandte an den plastischen Werken und auch in den Stichen des führenden Meisters, aber keinen einzigen Doppelgänger. Auch die Stiche eines Cornelis Bos, Pieter Coecke, Vredeman de Vries haben höchstens Anregungen geliefert, nicht als Vorlagen gedient[240]. Peter Osten hat nicht entlehnt, sondern selbständig variiert. Und zwar mit Geschmack und unbestreitbarem Erfolg. Seine Ornamente sind denen des Floris ebenbürtig an Reichtum und Klarheit der Erfindung, an Sicherheit in der Erfüllung ihrer dekorativen Zwecke, an Feinheit, Schärfe, Genauigkeit der Ausführung. Sie stehen ihm nach an klassischer Monumentalität, sind ihm aber überlegen an Jugend und Anmut. Wenn der führende Meister in seinen plastischen Werken wie ein nordischer Andrea Sansowino erscheint, so hat Peter Osten noch viel von einem Desiderio da Settignano oder Benedetto da Majano. Er ist weniger fertig, trocken und kühl.

2) Das nächste erhaltene Werk des Meisters ist das Familienepitaph des Engelhard von Rodenstein († 1568) in der Paulskirche zu Worms. Es ist im Giebel in einer feinen kleinen Kartusche mit der Jahreszahl 1573 bezeichnet. Als Hängeepitaph gedacht, hat es an Stelle eines vollständigen Sockels nur eine Inschrifttafel zwischen zwei hängenden weiblichen Masken. Im Bildfelde kniet unter einem Bogen die Stifterfamilie zu beiden Seiten des Kreuzes, das von Wolken umgeben Gottvater und seine Engel über sich hat. Den Hintergrund füllt ähnlich wie beim Wiltpergschen Denkmal ein flaches Stadtbild mit Bäumen usw. aus. Die Bogenzwickel und der Fries sind mit feinen Ranken im Florisstil geschmückt, die sehr an die Arabesken an den Ostenschen Hauptwerken in Würzburg und Darmstadt erinnern. Das Denkmal ist sehr beschädigt — allen Adoranten fehlen die Gesichter.

3) Die aus Akanthusranken und Genien komponierte Florisarabeske[241], die am Wiltpergschen Denkmal noch fehlte und am Rodensteinschen zuerst auftritt, kehrt auch am Meisterwerk Ostens wieder: Dem Grabmal des Sebastian Echter von Mespelbrunn († 1575) im Würzburger Dom[242]. (Tafel I.) Die Inschrift meldet unter Hinzufügung lateinischer Lob- und Trauerdistichen[243], daß Bischof Julius dieses Monument seinem teuersten Bruder, dem Doktor beider Rechte, errichtet hätte. Eigentlich durften nur geistliche Herren im Dome selber beigesetzt werden, für weltliche war der Kreuzgang bestimmt. Aber die Bruderliebe des Bischofs und wohl noch mehr sein Ehrgeiz erzwangen

vom Domkapitel, allerdings in bittender Form, die Durchbrechung dieser Regel[244]. Sebastian Echter erhielt als einziger Laie, außer dem jungen Grafen von Solms, im Dome selbst sein Grabmal. Es trägt am Fries die Jahreszahl 1577, wurde aber, wie aus den Bauregistern des Juliusspitals hervorgeht, erst im Juli 1578 vollendet. Peter Osten arbeitete „selbfünf" daran, also mit vier Gesellen und Lehrjungen.

Der Aufbau ist ebenso schön wie originell, direkte Vorbilder dafür sind mir nicht bekannt[245]. Er besteht aus einer hohen und relativ schmalen Bildwand und zwei davorgestellten Sarkophagen, die durch gemeinsame Profile mit jener verbunden sind. Die Sarkophage befinden sich übereinander in der unteren Hälfte des Denkmalgebäudes. Der obere größere wird von zwei starken Volutenkonsolen getragen und dient der halb liegenden, halb sitzenden Ritterfigur zum Ruhebett. Auf dem unteren kleinern und sehr niedrigen, der von drei Füßen gestützt und mit Masken und Fruchtbündeln geschmückt ist, liegt auf aufgerollter geflochtener Matte ein bärtiger Leichnam, nackt bis auf ein dünnes Tuch über den Hüften. Kleiner als der Ritter, fast ebenso groß wie der Leichnam, sind die dekorativen Statuen von Glaube, Liebe und Hoffnung, von denen die erstere das Denkmal bekrönt, die beiden anderen auf Postamenten neben dem Ritter stehen. Sie sind die ersten rein klassizistischen Figuren in Würzburg[246] — unpersönlich-normal im Körperbau, studiert antikisch in der Gewandung, konventionell in den Körperstellungen, die sich untereinander das Gleichgewicht halten. Die Fides auf der Spitze des ganzen Gebäudes will nichts weiter sein als ein Ausklang der Architektur, als eine Befreiung und Entführung der gebunden gewesenen Kräfte. Diesem Zwecke ist sowohl ihre leichte, fast schwebende Haltung, als auch der nach oben gerichtete Blick gut angepaßt. Letzterer, der natürlich auch psychologisch gedeutet werden kann, wird von einer Maske zu ihren Füßen unterstreichend wiederholt. Tektonische Aufgaben sind auch den beiden unteren Figuren zugewiesen, indem sie den Sockel mit dem zweiten Stockwerk verklammern (in der Art, wie es sonst etwa Voluten tun). Aber bei ihnen wird dieser sachliche Zweck etwas zu sehr durch den mimischen Ausdruck verschleiert. Besonders die Spes ist allzusehr Schauspielerin und keine gute: Ihre aufdringliche Haltung soll, wie es scheint, ein erschrecktes Zurückprallen vor dem Anblick des Sterbenden ausdrücken, aber es bleibt bei einer schlechten Statistenpose. Die Caritas gegenüber hat mehr Eigenwert: Sie schließt sich mit ihren zwei nackten Kindern zu einer guten Gruppe zusammen und weckt durch

ihr großzügig drapiertes Gewand und durch ihr scharf modelliertes Matronengesicht lebendige Erinnerungen an römische Würde. Alle fünf Figuren sind aus Alabaster, der an der Rüstung des Ritters reich vergoldet ist. Das Material, das für die nächsten hundert Jahre das bevorzugte bleiben sollte, erscheint hier zum erstenmal in der Würzburger Kunst und nicht durch Zufall gleichzeitig mit dem klassizistischen Figurenstil, zu dem es als Marmorersatz in engster innerer Beziehung steht. Der architektonische „Kern" ist aus rotem Sandstein, der am unteren Teile seine natürliche Farbe behalten hat, höher oben dagegen bemalt ist. Die Ornamente sind teils aus Alabaster, teils aber auch aus Gips oder Stuck, was unter der zum Teil noch gut erhaltenen Bemalung nicht zu entscheiden ist. (Aus Stuck scheinen vor allem die Kartusche über dem Leichnam und die Pilasterfüllung am Sockel zu sein — daß Ostens Werkstatt in diesen Materialien arbeitete, ist ja durch die Akten des Juliusspitals bezeugt.) Der Aufbau der Bildwand, vor der die Sarkophage stehen, ist wie gewöhnlich dreiteilig und besteht aus einem breiten Sockel zwischen vorspringenden Pilastern, einer schmäleren, sehr hohen rechteckigen Inschrifttafel und einer in bewegten Kurven nach oben verflackernden schmalen Bekrönung. Überall wo die Abtreppung der Stockwerke starre Winkel ergeben hätte, haben sich als geschmeidige Vermittler die menschlichen Figuren eingestellt. Am liebenswürdigsten dienen dieser Aufgabe zwei halbnackte Jünglingsgenien mit Pfeilen in den Händen, die unter dem Wappen der Bekrönung sitzend, dieses mit ihren ausgebreiteten Flügeln stützen.

Die eigentliche Hauptsache ist aber auch hier wieder die Ornamentik. Sie setzt sich fast ganz aus Formen der organischen Natur zusammen und berücksichtigt nur sehr sparsam das sonst so beliebte Rollwerk[247]. Aus diesem ist nur die kleine Kartusche, die als Melderin der Todesdaten über dem Leichnam angebracht ist, gleichsam in der Gruft, beschattet vom vorspringenden großen Sarkophag. Aber auch an ihr sind die anorganischen Formen durch rittlings auf den Rollwerkenden sitzende Putten, durch Fruchtbündel, Totenschädel und Engelkopf belebt. Von den ornamentalen Motiven seines Wiltpergschen Grabmals hat Osten nur einige wenige wiederholt. Das Schweißtuch der Veronika und die durchstochenen Glieder Christi schmücken hier die Postamente der Caritas und Spes; einige Satyrmasken haben ähnliche Gesichter und die unvermeidlichen Fruchtbündel hängen in so großer Zahl im Sockelgeschoß, daß sie dieses beinahe in einen Obstkeller verwandeln. Dagegen fehlen ganz zwei der beliebtesten Motive der Florisdekoration: Die Herme und der Fruchtkorb. Sie

werden aber reichlich durch neue Dinge ersetzt: Die Trophäe[248], die Arabeske, die Spangenkette, vor allem durch Masken mannigfaltigster Art. Fünferlei Sorten Satyrmasken, dreierlei weibliche (unter denen die mit dem serviettenartig unter dem Kinn hängenden Tuch am bemerkenswertesten sind) Engelköpfe, Löwenköpfe, der einfache und der geflügelte Totenkopf — was der Vorrat der Florisschule an solchen Gebilden beherbergte, ist in zierlichster und durchaus persönlicher Prägung, in zweckmäßigster Weise ausgestellt. Die Masken sind die Nägel, an denen die Ranken, Spangen und Trophäen aufgehängt sind, die Stätten der Ruhe in der Bewegung, die Senkungen im Rhythmus[249]. Das ganze System von Vertikalen und Horizontalen wird von ihm festgehalten. Sie lauern an allen Ecken des Gebäudes, um den Blick des Betrachters einzufangen und, wie an Blitzableitern, in feste Bahnen zu lenken. Sie sind die Wirbel am Rückgrat des Denkmalkörpers, der in der Statue der Fides seinen Kopf hat; sind die Gelenke seiner Arme, deren Schultern durch die Obelisken, die Gelenke der Beine, deren Hüften durch die Caritas und die Spes betont sind.

Zu Cornelis Floris verhält sich Peter Osten auch in diesem Werke nur wie ein jüngerer Verwandter, nicht wie ein Höriger. Vieles vom Besten ist, wie es scheint, seine eigene Erfindung: Der Aufbau als solcher; dann das schönste Kleinod der Dekoration, die beiden Genien, die das Wappen stützen; ferner die Spangenkette, die die Inschrift umzieht usw. Allerdings scheint unser Denkmal den Erzeugnissen der Antwerpener Werkstatt näher zu stehen als das Wiltpergsche, weil es außer dem allgemeinen Charakter auch zahlreiche Details mit dieser gemein hat. Aber es handelt sich wieder schwerlich um Entlehnungen, weil die betreffenden Motive auch sonst in der niederländischen Kunst vorkommen und zum Teil zu ihrem alten Erbgut gehören.

Die auffallende Figur des nackten Leichnams mit dem dünnen Lendentuch könnte z. B. an sich sehr wohl durch einen der beiden Stiche aus der Grabmälerserie der „Inventien" des Floris angeregt sein[250], ebensogut aber auch durch jenes wohl berühmteste Grabmal der niederländischen Frührenaissance, das des Engelbert II. von Nassau in Breda (zirka 1539 entstanden)[251]. Ähnlich liegen die Dinge bei der geflochtenen, unter dem Kopf aufgerollten Matte, worauf der Leichnam liegt: Sie kommt bei Floris im Hallengrabmal zu Roskilde 1568—75 und im Sarkophaggrabmal des Admirals Trolle in Herlufsholm zirka 1565 vor, früher aber schon am Grabmal in Breda, zirka 1539, und am anderen berühmten holländischen Werk, dem Denkmal Brederode in Vianen, zirka 1556. Immerhin



Peter Osten, Grabmal des Sebastian Echter von Mespelbrunn 1576/77

Würzburg, Dom.

sind die Fäden, die zu Floris hinübergehen, am zahlreichsten und dichtesten. Das Grabmal Trolle in Herlufsholm ist das einzige mir bekannte, das eine Verbindung von Sarkophag und rechteckiger, von Wappen umrahmter Inschrifttafel aufweist[252]. Die Ostensche Arabeske am Fries ist eine Nachbildung des klassischen Musters am Grabmal des Herzogs Albrecht in Königsberg und am Lettner in Tournai. Und der geflügelte Totenkopf hat ebenfalls in Königsberg sein Vorbild. Alle diese Werke des Floris stammen aus seiner letzten und reifsten Zeit, von zirka 1570—75[253]. Wie der in Mainz wohnende Osten die neuen Formen der Antwerpener Schule kennengelernt hat, läßt sich nur vermuten. Es ist kaum anzunehmen, daß er selbst zwischen 1571 und 77 nach Flandern zurückgekehrt wäre — eher werden ihn seine dortigen Freunde, vielleicht sein Onkel Johann Robyn, durch Zusendung von Zeichnungen auf dem laufenden erhalten haben.

Eine merkwürdige Gestalt ist die Hauptfigur: Der auf seinem Sarkophage halb liegende, halb sitzende Sebastian Echter, der den pathetisch seufzenden, nach oben blickenden Kopf in die rechte Hand stützt und den Arm auf den beiden Bänden des Korpus juris ruhen läßt. Er ist der sehr eigenwillige Sproß einer langen und ehrwürdigen Ahnenreihe. Unter den Werken der Floriswerkstatt sind seine Vorgänger, die beiden Kurfürsten Adolf und Anton von Schauenburg, im Kölner Dom[254]. Diese stammen von den Prälaten Andrea Sansovinos in Santa Maria del Popolo zu Rom ab und letzten Endes von den Deckelfiguren der etruskischen Sarkophage des Altertums. Jüngere Verwandte in West- und Süddeutschland sind der marmorne Herzog Wilhelm V. († 1592) in der Lamberti-Kirche zu Düsseldorf (von Gerhard Scheben) und der bronzene Bischof Conrad von Gemmingen († 1612) im Dom zu Eichstädt (wahrscheinlich von Hans Reichel), während im Osten unseres Vaterlandes, besonders in Schlesien, ähnliche Gestalten schon früher und häufig vorkommen[255].

Des Echters eckiger Schädel, sein dichtes Krollhaar und seine aufgeworfenen Lippen wirken individuell genug, es kann sich aber doch kaum um Porträtähnlickeit handeln. Sein ganzer Hofstaat hat dieselben Züge — die Allegorien, der Leichnam, die Engelköpfe — und wenn das noch zur Not erklärt werden könnte aus der ursprünglichen Leerheit dieser spiegelnden Begleiter, so versagt doch solche Deutung, wenn man an einem anderen Grabmal, in der Würzburger Franziskanerkirche, den jungen Sebastian als Hans Zobel wiederfindet, der nach dem Wortlaut seiner Inschrift ein alter Mann, und die jungfräuliche Spes als

Apollonia Zobelin, die die Mutter erwachsener Kinder war. Man sollte freilich annehmen, daß Bischof Julius Peter Osten zum mindesten eine Beschreibung seines verstorbenen Bruders geliefert habe, wenn ein Bildnis von ihm nicht vorhanden war, aber selbst das ist zweifelhaft, oder wenn es geschehen ist, so kann die Beschreibung nicht genau gewesen sein. Denn an einer anderen Stelle, dem Echterschen Familiengrabmal in Hessental, das von dem ältesten der Brüder bestellt worden ist, erscheint Sebastian sogar mit einer etwas anderen Barttracht[256], als Doppelgänger der übrigen Ritter. Diese Feststellungen sind nicht unwichtig, weil sie einiges zur Beantwortung der Frage beitragen, wie weit überhaupt Grabmalfiguren als Porträts aufgefaßt werden dürfen.

Im allgemeinen wird man behaupten können, daß in der Renaissance, genau wie in der Gotik, der Typus die Regel und das wirkliche Porträt die Ausnahme ist. In den Grablegen der fürstlichen und besonders der ritterlichen Geschlechter kann man nur selten Familienähnlichkeit feststellen, während diese an den Werken desselben Künstlers auch dem flüchtigsten Betrachter in die Augen sticht. Für sich allein genommen wirken viele Figuren persönlich, weil eben der Künstler selber eine Persönlichkeit war. Mit anderen derselben Werkstatt verglichen, sinken sie zu Variationen eines Typus, ja zu Wiederholungen herab. Bevor man aber irgendwelche Entscheidungen trifft, wird man in jedem einzelnen Falle nachforschen müssen, wie die Dinge lagen, als das Denkmal entstand. Der wichtigste Unterschied ist natürlich der, ob das Grabmal einem schon Verstorbenen oder einem noch Lebenden gesetzt wurde. Im letzteren Falle wurde selbstverständlich der Stifter, wenn er erreichbar war, möglichst genau porträtiert; im ersteren konnten Bildnisse nur dann geliefert werden, wenn irgendwelche Vorlagen vorhanden waren. An solche zu denken ist man um so eher berechtigt, je vornehmer oder berühmter der Darzustellende war. Fürstliche Besteller der Spätrenaissance pflegten, wie zahlreiche Verträge beweisen, den Bildhauern Bildnisse oder Totenmasken, manchmal auch Prachtgewänder der Verstorbenen zur Verfügung zu stellen[257]. Von einfachen ritterlichen oder bürgerlichen Personen erhielten dagegen die Künstler wohl nur ausnahmsweise solche Hilfsmittel — in der Regel werden sie sich hier mit allgemeinen Angaben über Alter, Barttracht und dergleichen zu begnügen gehabt haben. Eine besondere Stellung nehmen die Grabmäler von Ehepaaren ein, die im ganzen 16. Jahrhundert, und die großen Familiendenkmäler, die besonders in der zweiten Hälfte beliebt waren. Sie wurden gewöhnlich nach dem Tode des einen

Ehegatten vom überlebenden anderen bestellt. Oder von einem Sohne nach dem Tode des Vaters oder beider Eltern. Daher enthalten sie sowohl Porträts nach dem Leben, als porträtmäßig zugestutzte Gattungsfiguren. Nur sind beide nicht immer leicht zu unterscheiden, denn erstens wurden die Figuren der Verstorbenen wohl nicht selten nach dem Modell der Lebenden gemacht, und zweitens waren sehr viele Künstler überhaupt nicht imstande, ihr starres Schema zugunsten des Individuellen, mehr als nur ganz oberflächlich, aufzulockern. Immerhin gibt es nicht wenige Familiengrabmäler, bei denen man, auch ohne die Inschrift um Rat zu fragen, mit ziemlicher Leichtigkeit entscheiden kann, welche Mitglieder des Geschlechts noch am Leben waren, als das Denkmal entstand, und welche nicht mehr. Auch Peter Osten hat Porträts nach dem Leben geschaffen: Heinrich von Wiltperg in Bonn, Landgraf Georg in Darmstadt. Die Figuren dieser Herren haben mit denen des Echterschen Denkmals fast gar keine Ähnlichkeit, während ihre schon verstorbenen Frauen sehr deutlich an die Würzburger Gattung erinnern.

4) Das Zobelsche Grabmal in der Franziskanerkirche (Abb. 31), dessen Adoranten wie Geschwister Sebastian Echters aussehen, ist wahrscheinlich gleich nach dessen Denkmal entstanden. Apollonia Zobelin geborene v. Bibra ist am 6. Dezember 1577 gestorben, das Todesdatum ihres Gatten, des Hans Zobel von Giebelstadt „vierer Fürsthen zu Würtzburg Rath vnnd Dienner", der 17. April 1581 verschieden ist, wie man deutlich erkennen kann, erst später hinzugemeißelt. Die neunköpfige Familie, das Ehepaar mit zwei Söhnen und fünf Töchtern, kniet in einer breiten niedrigen Bogennische, hinter sich einen aufgehängten Vorhang, aber auffallenderweise nicht vor einem Andachtsbilde, sondern frontal der Gemeinde zugewandt, also gleichsam beständig bereit, an deren Gottesdiensten teilzunehmen[258]. Einfache Pilaster mit Wappen tragen den Bogen, dessen Zwickel mit plumpen Engelköpfen gefüllt sind. Links schließt sich ein größerer Pilaster an, als einziger Rest der ursprünglichen Umrahmung. Bekrönung, Sockel usw. fehlen. Auch die Figuren haben gelitten: Alle Nasen und die meisten Hände sind ergänzt. Die Ornamentik ist spärlich und merkwürdig unmodern. Der Seitenpilaster ist, statt mit Grotesken oder Trophäen, mit einer einfachen Ranke in Flachrelief gefüllt, die aus einer Vase herauswächst. Sie könnte noch aus einem Stiche Aldegrevers stammen und überrascht bei Osten, dem reichen Einführer neuer Muster. Sie wird auch kaum von ihm selber herrühren, sondern von einem der Gesellen, die in seiner Werk-



statt arbeiteten. Überhaupt sieht das ganze Denkmal so aus, als ob es ohne viel Liebe neben anderen Arbeiten hergestellt worden wäre. Die Figuren wirken nicht zuletzt deshalb weniger kleinlich, weil sie nicht so sorgfältig bis ins kleinste Detail durchgearbeitet sind, als die des Echterschen und Wiltpergischen Epitaphs, sondern etwas oberflächliche Erzeugnisse der Werkstattroutine sind.

5) Diese Werkstatt war, als Osten die plastische Ausschmückung des Juliusspitals leitete, wie die Bauakten zeigten, sehr groß, wenn auch nicht gerade größer als bei manchen andern angesehenen Bildhauern der Spätrenaissance[259]. Im Sommer 1578 hatte der Meister, um es nochmals zu wiederholen, vier Gehilfen (außerdem vielleicht noch Lehrjungen); im März 1579 einen Gesellen, 10 Lehrjungen, einen Lohnjungen; im Jahre 1581 durchschnittlich vier Gesellen (zwei Bildhauer, einen Gipser, einen Steinmetz). Außer den beiden Grabmälern im Dome der Franziskanerkirche entstanden unter den Händen dieser Genossenschaft: Ein Hochaltar und ein Sakramentshäuschen für die Spitalkirche, zahlreiche dekorative Skulpturen für die Hoffassaden (?) und zwei Hofbrunnen[260]. Eine Rekonstruktion dieser untergegangenen Dinge ist natürlich nur in beschränktem Maße möglich. Auf den alten Stichen kann man nur die beiden Brunnen undeutlich erkennen: Sie unterschieden sich, was auch aus den Bauregistern hervorgeht, kaum vom üblichen Schema des 16. Jahrhunderts. Es waren breite Bassins mit Säulen in der Mitte. Auf der Säule des obern stand der Würzburger Lokalheilige St. Burkard; außerdem werden Wappen, Propheten, Evangelisten erwähnt, die sicherlich in Relief, wahrscheinlich die Außenwände des Beckens schmückten. Der untere Brunnen hatte vielleicht auf seiner Säule statt eines Heiligen einen Pelikan, der seinem Jungen sein Herzblut opfert. So könnten wenigstens die „Vögel" gedeutet werden, die der Bildhauer Claudius Michel am 2. Juni „versäubern" mußte. Das Motiv kommt bei Cornelis Floris am Tabernakel von Suerbemde[261] vor, und würde als Symbol von Christi Opfertod und der göttlichen Liebe in ein Spital gut passen.

Vom Aussehen der übrigen Bildwerke kann man sich nur nach den Notizen der Bauregister und nach dem Stil der gleichzeitigen Grabmäler eine annähernd richtige Vorstellung bilden. Der Choraltar für die Kirche war jedenfalls nur klein. Sein ganzer Schmuck bestand aus den Statuen der drei Frankenapostel und einer „Historie", also einem erzählenden Relief. Die Figuren waren höchstwahrscheinlich aus Alabaster und ohne Zweifel wenig individuell, son-

dern klassizistisch-akademisch und ein wenig puppenhaft. Ornamente werden nicht erwähnt, waren aber sicherlich vorhanden und den Figuren an Qualität bei weitem überlegen. Das „Sakramentshaustürlein", das gleichzeitig mit dem Altar gearbeitet wurde, war wahrscheinlich mit jenem Relief des Abendmahls geschmückt, das am 2. Januar 1579 erwähnt wird. Es war wohl ebenfalls aus Alabaster und lehnte sich möglicherweise in der Komposition an irgendeinen romanistischen Stich an. Die entsprechenden Darstellungen an den Tabernakeln der Floriswerkstatt in Léau und Suerbemde[262] können ein ungefähres Bild von seinem Aussehen geben, wenn auch Ostens Werk wahrscheinlich weniger flüssig und elegant war. Am besten war sicherlich die dekorative Plastik, mit der die „untere Kellerei", der „untere Gang", der „Küchenbau", also wohl die Hoffassaden versehen wurden. Wie sie verteilt und zusammengefaßt war, läßt sich nur vermuten, ihre Einzelheiten dagegen, die Masken, „Musenköpfe"[263] und Zieraten kann man ohne Mühe nach den Vorbildern an den Grabmälern wieder auferstehen lassen. Unter den Masken sind wohl männliche, satyrartige Köpfe zu verstehen, unter den Musenköpfen weibliche — von beiden enthalten die Denkmäler in Würzburg und Darmstadt eine hinreichende Auswahl. Unter den „Zieraten" fehlten sicherlich die Fruchtbündel nicht und besonders wichtige und zentrale Stellen waren wahrscheinlich durch Rollwerkkartuschen betont. Nur die sechzehn großen „Rosen", die der Meister am 26. September 1579 ablieferte, sind etwas rätselhaft. Eigentliche Rosetten kommen nämlich in der Florisdekoration kaum vor. Was an den Kartuschen des Wiltpergschen Epitaph dafür gehalten werden könnte, sind eher geplatzte Granatäpfel zwischen einem Kranz von sechs Blättern. Charakteristisch für die Sparsamkeit des Auftraggebers Bischof Julius ist übrigens der Umstand, daß alle diese Dinge aus Gips waren.

Die späteren Werke Ostens befinden sich am Mittelrhein und haben auf die Würzburger Entwicklung kaum einen Einfluß gehabt. Wenn sie hier trotzdem besprochen werden, so geschieht das der Vollständigkeit halber und weil sie in der Literatur noch kaum eingeführt sind.

6) Das Grabmal des Georg und der Leonore von Hessen in der Stadtkirche zu Darmstadt[264] (Abb. 33 bis 36 und 38) steht als Arbeitsleistung an der Spitze seiner Werke. Es wird als Bildwand an Größe in ganz Deutschland wohl nur von dem ungeheuren Denkmal Nikolaus Bergners für den Herzog Johann Friedrich den Mittlern von Sachsen († 1595) in der Moritz-

kirche zu Coburg übertroffen. Ebenso wie dort schlägt einem aber auch hier der kalte Hauch gieriger Prahlsucht entgegen, die Kunstformen gleich Goldstücken zu möglichst riesigen Haufen zusammenscharrt. In der Maßlosigkeit dieser Aufbauten kann gewiß auch ein Rest gotischen Unendlichkeitsdranges entdeckt werden, aber er ist völlig verweltlicht und so sich selber untreu geworden. Der Wille des Auftraggebers hat in der Gesinnung des Künstlers keine Widerstände und in seinem Können nur einen schwachen Veredler gefunden. Der Darmstädter Osten ist in noch viel höherem Maße als der Bonner oder Würzburger ein schmückender Kleinmeister, der seine Ornamente und Figuren mit spitzfingriger Präzision, wie Münzstempel modelliert, aber Komponieren ein wenig mit Zusammenstellen verwechselt. Man ist wie in einer Schatzkammer. Wo man hinsieht, gleißt Geschmeide, aber das ganze ist ein Prunkschrank, der unter seiner Last fast zerbricht. In vier breiten Geschossen baut er sich auf, schwerfällig emporgetreppt im Chorabschluß der Kirche. Jedes Geschoß hat mehrere vertikale Fächer — die meisten davon sind geöffnet und mit Figuren, Reliefs und Ornamenten gefüllt; andere dagegen gleichsam geschlossen, indem sie die großen Schiefertafeln mit den Inschriften enthalten[265]. Deren glatte Flächen wirken von weitem zwischen dem Gewimmel der Figuren wie Inseln der Ruhe; in der Nähe aber irritieren sie das Auge mit ihrem goldenen Buchstabengeflimmer, noch mehr als die überreiche Ornamentik es tut. Und während diese dem Auge doch Nahrung gewährt, sobald es sich nur auf einzelnes niederläßt, sind jene rationalistische Brachfelder und Wüsten, die selbst dem Verstande, an den sie sich wenden, nur Sand statt Früchte bieten.

Da die Kirche in ihrem heutigen Zustande ziemlich finster ist, taucht das oberste Geschoß mit seinen zwei dunkel gemalten Wappen gewöhnlich tief in die Schatten des Gewölbes. Die Bekrönung aber, die aus einem Fruchtkorbe in durchbrochenem Rollwerk und einem gipfelnden Putto besteht, läßt sich wie ein Bruder, vom Fischblasen-Maßwerk des dahinterstehenden Fensters aufnehmen und von ihrem Licht umspülen, entführen und auflösen. Diese malerische Undeutlichkeit der obersten Teile gereicht dem Denkmal zum Vorteil, war aber schwerlich beabsichtigt. Denn die Ornamente sind oben genau ebenso fein und ebenso auf nächste Betrachtung berechnet wie am untersten Stockwerk. Hierin erkennt man am deutlichsten, daß für Osten der Schmuck die Hauptsache, das Primäre gewesen ist und die Architektur nur Notbehelf und Ausstellungsgerüst. Man wird seinem Talent am besten gerecht, wenn man das

ganze Gebäude, wie ich schon sagte, als Pretiosenschrank auffaßt, recht nahe herantritt, aus jedem Fach den Inhalt gleichsam mit den Augen herausnimmt und gesondert betrachtet. Die figürlichen Reliefs werden freilich auch dann nur einen Achtungserfolg erringen, der von Mitleid nicht ganz frei ist. Man liest sie durch wie Aufsätze eines Schülers, der höchst reinlich und gewissenhaft gearbeitet hat, aber nicht aus Interesse an der Sache, sondern um eine gute Zensur zu bekommen.

In dem von Wappen umrahmten quadratischen Hauptfelde kniet mit dem Gesicht zum Beschauer die landgräfliche Familie — zwei Reihen von Orgelpfeifen — ziemlich gleichmütig repräsentierend vor dem hohen Kruzifix[266]; den Hintergrund aber belebt wieder wie in Bonn eine Stadtlandschaft. Oder eigentlich sind es zwei, denn über der irdischen Heimat mit Schloß, Wald und Jagdwild erhebt sich hinter Bergen mit einer andern Perspektive die Stadt Jerusalem, gleichsam schon als die himmlische gedacht, eine hochgebaute Stadt mit breiten Giebeln und hohen Kuppeln, vom Duft der Ferne, dank der Zartheit des Reliefs, leicht verschleiert[267]. Diese Landschaft ist sicherlich das Beste und Interessanteste, was Osten als Darsteller geschaffen hat. Im dritten Geschoß ist in einer Bogennische der Einzug der Landgräfin in den Himmel erzählt. Die sieben Tugenden — Glaube, Hoffnung, Liebe, Gerechtigkeit, Wahrheit, Mäßigkeit und Tapferkeit — geleiten sie in langsam schleppendem Zuge; vier kleine, wahrscheinlich im Säuglingsalter verstorbene Kinder schreiten der Mutter voran, von dem Posaunenengel geführt, der sie vom Tode erweckt hat. Christus empfängt den Zug an der Wolkenpforte, ein Engel fliegt mit der Krone des Lebens auf die erlöste Fürstin zu, andere Himmlische musizieren, Engelköpfchen singen. Die Figuren sind steif, als ob sie an Nackenstarre litten, aber das Ganze ist rührend durch seine echte Kindlichkeit. Neben dem untern Relief stehen in Bogennischen die vollrunden Statuen des landgräflichen Paares. (Der Landgraf ist also zweimal, seine Gemahlin, der das Denkmal eigentlich gilt, gar dreimal dargestellt.) Georg I. ist, sicherlich ein Porträt nach dem Leben, elegant und lebendig in freier Haltung, nicht mehr als Ritter gekleidet, sondern als spanischer Kavalier; Leonorens Gesicht ist vielleicht nach einer Totenmaske gearbeitet aber unter starker Anlehnung an das herkömmliche Schema des Meisters — es blickt mürrisch mit leeren Augen ins Weite. Die Kostüme beider Figuren sind wahrscheinlich nach wirklichen Prunkgewändern kopiert[268] und in ihrer höchst genauen Wiedergabe von kulturhistorischem Interesse. Sowohl die beiden

Statuen als die Hauptreliefs sind im Stil dem Wiltpergschen und Echterschen Epitaph so verwandt, daß sie sicherlich von Osten selber herrühren. Ein wenig geschickter Geselle dagegen wird für die zwei römsichen Feldherren und den nackten Putto verantwortlich zu machen sein, die als Endigungen neben und auf der Attika stehen. Dieser Gehilfe ist wahrscheinlich identisch mit dem einmal schon erwähnten Meister des Epitaphs für die beiden Domherren Mosbach von Lindenfels und von Walbrunn († 1571 und 1573) im Mainzer Dom[269]. Wie gesagt — man ist etwas herablassend gestimmt bei dem Lobe, das man den Statuen und Reliefs für ihre genaue und saubere Sachlichkeit spendet. Die Ornamentik dagegen muß Bewunderung erregen. Ja, sie fordert in ihrer Vollkommenheit geradezu Unterwerfung. Aber merkwürdig: Liebe erweckt sie nicht. Ihre Schönheit ist abstrakt und allzu korrekt. Die Formen gleichen an den Strand geworfenen Muscheln, die herrlich aussehen, aber im Innern tot sind und nicht einmal das Rauschen des Meeres mehr hören lassen. Der Formalismus ist der Fluch der Florisschule. Es ist, als ob alle diese Niederländer die dunkle Schlafkammer des Unbewußten, worin der Wille nächtlich Lebendiges zeugt, mit dem gekauften Kram ihrer klassischen Kenntnisse verbarrikadiert und für immer verschlossen hätten. Was sie gearbeitet haben, ist alles bei Tageslicht gemacht, in grellen und geschäftigen Laboratorien der Seele. Man kann sie zwar nicht buchstäblich „Verstandesmenschen" nennen, denn der Verstand ist außerstande, etwas Schönes zu erfinden; aber ihre Instinkte haben nur an der Peripherie gewohnt, in den Augen, den Händen, nicht mehr im Herzen. Die kalte Durchsichtigkeit ist das eigentliche Merkmal, an dem man die Originalarbeiten der niederländischen Klassizisten von ihren deutschen Nachahmungen unterscheiden kann. Kein süddeutscher „Manierist" hat sein flüssiges Leben in so harte Eisklötze erstarren lassen.

Die Prachtstücke der Ostenschen Dekoration sind am Sockel angebracht, also dort, wo sie am bequemsten betrachtet werden können. Die kurze Hauptinschrift in der Mitte hat einen grotesken Rollwerkrahmen[270], neben dem zwei nackte Todesgenien stehen. Er ist in seinem Formenreichtum der stolze Bruder der ähnlichen Kartuschen in Würzburg und Bonn und der seine Eltern übertreffende Sohn der entsprechenden Gebilde am Roskilder Hallengrabmal des Cornelis Floris[271]. Noch schöner ist der Schmuck der seitlichen Postamente: Hier halten nackte weibliche Genien mit ausgebreiteten Armen Kränze, an denen schwere Fruchtbündel hängen. Sie stehen auf schilfkolbenartigen Ge-

wächsen, aus denen Ähren und große Rankenvoluten herauswachsen. Es sind Erfindungen von fast hellenischer Anmut und auch am meisten vom Hauch des Lebens erwärmt.

Am Fries des Hauptgeschosses sind Fruchtschnüre mit daraufsitzenden Vögeln das Hauptmotiv. In der Mitte werden diese Schnüre von nackten Engelknaben gehalten, die sich zum Teil wieder um eine Rollwerkkartusche gruppieren. An den Seiten hängen die Schnüre zwischen weiblichen Masken, die zum Teil als Medusenhäupter charakterisiert sind.

Im dritten Geschoß sind die Friese teils mit Arabesken, teils mit Wappen gefüllt. Die Hauptlast der Dekoration tragen aber hier die Pilaster, die teils mit Wappen und Engelsköpfchen, teils mit Trophäen aus Musikinstrumenten und Fruchtbündeln prunken. Andere Trophäen sind aus Wappen zusammengesetzt und grüßen von den Pilastern des obersten Stockwerks.

Diese Füllungen kamen durchwegs schon am Echterdenkmal ähnlich vor, wenn auch lange nicht so reich ausgestaltet. Ganz neu dagegen sind in Darmstadt die zahlreich bekrönenden, akroterienartigen Ornamente. Löwen halten Wappenschilder und sind durch Voluten an seitliche Ausladungen gefesselt; Obelisken flammen steif in die Höhe; helmartige Gebilde, die aus Rollwerk und Masken bestehen, flackern wie niedrige Scheiterhaufen; Vögel hocken auf Konsolen wie auf Nestern, und einer Kreuzblume gleich breitet sich unter dem obersten Putto der von Rollwerk umzackte Fruchtkorb aus. Es lohnt sich diese Formen aufmerksam zu betrachten, wenn man auch immer unter dem Kleinkram einer Goldschmiedewerkstatt bleibt.

7) Das letzte Denkmal, an dem ich Ostens Hand zu erkennen glaube, ist das weitläufige Epitaph des Wormser Bischofs Georg von Schönburg († 1595) im Mainzer Dom[272]. (Abb. 79.) Nur die untersten Teile kommen in Frage: Eine Rollwerkkonsole, die im Kreisrund einen geflügelten Totenkopf mit Stundenglas und gekreuzten Knochen umschließt; daneben zwei breite Engelsköpfe; etwas höher eine rechteckige Inschrifttafel mit Trophäen und Masken am Rahmen; neben dieser als wichtigste zwei bocksbeinige geflügelte Satyrn, ein junger und ein alter, deren Körper durch Ringe gesteckt sind und die nach fruchtkorbartigen Hängekonsolen blicken. Endlich im Hauptteil vielleicht noch einige Vögel in Flachrelief, die an Fruchtbündel picken, einige Arabesken und zwei Konsolen. Es sind dies die einzigen Dinge in ganz Mainz, also in des Meisters Wohnort, die im Stil mit den Bonner, Würzburger und Darmstädter

Sachen zusammengehen. Am deutlichsten fühlt man es vor den beiden Satyrn, die in ihrer knappen und etwas steifen Schlankheit, in ihrer Schädelform und Haartracht wie Brüder der Ostenschen Knabenputten wirken. Im Aufriß erinnert nur die rechtwinkelige Wappenumrahmung des zentralen Reliefs an des Meisters Art, alles übrige ist von anderen Händen und gehört zum Teil nicht einmal zum ursprünglichen Bestande[273]. Doch scheint ein Schüler Ostens die Hauptarbeit geleistet zu haben[274]. Es ist derselbe, der das Grabmal des Domherrn Rupert Rau von Holzhausen († 1588)[275] im Mainzer Dom geschaffen hat. Auch im Epitaph des Domherrn Wolfgang von Heusenstamm († 1594) ebenda leben Ostensche Traditionen fort und am stärksten ist dies der Fall beim großen Epitaph des Ritters Heinrich Engelhard Brömser in Rüdesheim, das im übrigen in den Kreis des Trarbach gehört. Letzteres ist im Hauptmotiv, dem liegenden Ritter auf dem Sarkophage, besonders dem Echterschen Denkmal ähnlich und gehört zu den besten Kunstwerken der Zeit[276].

Osten war, um es noch einmal zusammenzufassen, vielleicht der feinste und phantasievollste Ornamentiker des ganzen Floriskreises. Innerhalb dieser Familie trockener Akademiker ist er verhältnismäßig der frischeste, hat noch etwas vom Geiste florentinischer Frührenaissance. Er war ein ausschmückender Kleinmeister; der Sinn für das Monumentale war in ihm wenig entwickelt. Die Architekturen seiner Grabmäler sind im allgemeinen nur Vorwände, um den Reichtum an Schmuckformen auszubreiten. Höchstens das Grabmal des Sebastian Echter macht hiervon eine Ausnahme, indem es auch als Gebäude einige Selbständigkeit hat. Sein Figurenstil ist im Vergleich zur Ornamentik wenig geschickt, etwas altertümlich. Er macht den Eindruck, als ob er nicht in Flandern sondern eher in Mainz selbst gewachsen wäre. Dagegen sind die landschaftlichen Hintergründe, eine besondere Spezialität von ihm, charakteristisch niederländisch. Die streng klassizistische Formensprache, die er als erster in Würzburg einführt, ist bei ihm manchmal noch etwas ängstlich, als ob er sie erst in reiferen Jahren gelernt hätte.

Stilgeschichtlich stehen seine Werke im Mittag der Renaissance, gleichgültig ob man mit Wölfflin[277] diesen Begriff als polaren Gegensatz zum Barock oder mit andern mehr als Gegensatz zur Gotik auffaßt. Sie sind l i n e a r in so hohem Grade, daß man das Auftreten eines m a l e r i s c h e n Gedankens in Darmstadt unwillkürlich als zufällig, unbeabsichtigt empfindet. Sie sind f l ä c h e n h a f t besonders in ihrer Gesamterscheinung, so daß man manchmal den peinlichen

Eindruck hat, als wollten sie die Welt mit Brettern vernageln. Die Tiefe bedeutet für sie nur eine Summe hintereinander aufgestellter planimetrischer Schichten. Die beliebten Stadtbilder seiner Reliefs führen den Blick nicht in die Ferne, sondern stellen sich ihm bald als schroff abschließende Mauer entgegen. Ihr Stil ist tektonisch (obgleich Osten das Konstruktive wenig interessiert hat). Die Werke sind Systeme rechtwinklig zusammenkommender Vertikaler und Horizontaler, in das die wenigen Diagonalen nicht so sehr Bewegung, als Versöhnung bringen. Am deutlichsten ist das an seinem Echterschen Grabmal zu erkennen, wo der Ausgleich zwischen den langverlaufenden Senkrechten und Wagrechten in der Hauptfigur gegeben ist, die sich als ein Bündel kurzer Schräger darstellt. Jedes Detail lebt bei ihm in der Sphäre hellster Klarheit, nirgends verwischt sich eine Kontur, oder verschlingt sich etwas zu verworrenen Knoten; nichts versteckt sich in Dunkelheit oder zerflimmert im Licht. Unklarheit schafft nur die Überfülle der Einzelheiten, die besonders seine Spätwerke kennzeichnet und als einziges Element seines Stils den Barock ankündigt. Alle Teile erfreuen sich der weitgehendsten Selbständigkeit, das Viele ist durchweg stärker als das Eine, das Ganze immer mehr eine Summe als ein Produkt.

Dem gotischen Geist ist der seinige nur in dem Hang zum Maßlosen verwandt, im übrigen durchaus entgegengesetzt. Nichts vom faustischen Willen „zum Höchsten immerfort zu streben", ist in ihm zu verspüren, nichts vom ewig unbefriedigten dunklen Drang. Seine Werke fordern vielmehr den Betrachter mit jedem Detail auf, „den hohen Wert der holden Güter dieses Daseins" zu erkennen, überalle Hütten zu bauen, „was Gut's in Ruhe zu schmausen". Ihre Göttin ist die Gegenwart, die gelassen verweilt, niemals die Zukunft, die schreckt und lockt. Sie gehören zu jenem großen Venusberg, der den deutschen Tannhäuser immer wieder verführt hat, sich selber im Vielerlei der Außenwelt zu vergessen, nicht mehr zu wollen, sondern zu genießen; nicht mehr zu suchen, sondern zu sein.

V. JOHANN ROBYN

Alles in allem genommen steht Peter Osten in seiner unpersönlichen Zeit und Schule als eine verhältnismäßig scharf umrissene Persönlichkeit da. Ganz anders liegen die Dinge bei seinem Onkel Johann Robyn, der ihm zu Anfang 1583 in Würzburg und der Gunst des Bischofs nachfolgte. Diesen hat dasselbe seltsame Schicksal betroffen, wie sein Bruder Georg, daß seine beglaubigten Werke ausnahmslos, wo sie sich auch befanden, zugrunde gegangen sind. Wie ein Fluch hat es die beiden Brüder durch die Jahrhunderte verfolgt, bis hinein in unsere eigenen Tage, wo schließlich auch ihre Vaterstadt Ypern untergegangen ist. Von allem Körperlichen losgelöst, hat der Name Johann Robyn, den noch immer ein leiser Duft verwelkter Ruhmeskränze umwitterte, ein irres Gespensterleben geführt, allen Winden der Willkür preisgegeben. Wissenschaftliche Beschwörer haben ihn bald auf diese, bald auf jene Denkmäler herabgerufen, ohne ihm doch irgendwo eine gesicherte Heimat wiedergeben zu können. Sogar gespalten hat sich seine Nebelexistenz und noch ein zweites Gespenst, Johann Fabri, geboren. Er ist ein merkwürdig spröder Geist. Auch mir ist er oft entschlüpft, wenn ich ihn schon gebannt zu haben glaubte. Nachdem ich das Gebiet über dem er spuken konnte, eingeengt hatte, blieben zwei Denkmälergruppen übrig, von denen ihm jede mit beinahe gleich guten Gründen und beinahe gleich starkem Bedenken zugeschrieben werden konnten. Er hat sich lange wie der Schatten eines wehenden Tuches, abwechselnd bald auf die eine, bald auf die andere niedergelassen, und wenn ich jetzt auch glaube, ihn festgemacht zu haben, so kann es doch leicht geschehen, daß er für andere sein Spiel von neuem beginnen wird.

Die Archive liefern folgende Nachrichten über ihn. Er wurde als viertes Kind des Maurers und Festungsbaumeisters Johann Robyn und der Elisabeth de Kien in Ypern geboren (die Reihenfolge der Geschwister Robyns war folgende: Roland, Christine, Georg, Johann und Jeanne, die Mutter Peter Ostens). Am 3. Mai 1556 wurde er in St. Martin zu Ypern mit Margarete s'Brunen oder Le Brun, die nicht aus der Stadt stammte, getraut. Er hatte mit ihr unter andern folgende Kinder: 1. Margarete, die am 29. Juni 1578 in der Kirche von „Aldemunster tot Mens in Deutslant“ mit Josse Gyl, oder Lyl, Bürger von Ypern, getraut wurde; 2. Christine, die am 11. Dezember 1573 in St. Martin zu Ypern und 3. ein weiteres Kind, das am 30. Mai 1576 ebenda getauft wurde. Nach diesen

Notizen läßt sich der Zeitpunkt seiner Übersiedelung nach Mainz einigermaßen fixieren: Er fiel zwischen den Juni 1576 und Juni 1578. Seiner Vaterstadt hat er im Jahre 1563 einen Plan zu einem Oratorium für den Friedhof von St. Martin geliefert, demnach war er auch Baumeister gleich seinem Bruder Georg und seinem Vorbild Floris. Von anderen Werken, die er in seiner Heimat gemacht hätte, ist nichts überliefert[278]. Die erste deutsche Urkunde, die sich auf ihn bezieht, ist der im Koblenzer Staatsarchiv aufbewahrte Akkord, den er am 4. Februar 1581 mit dem Grafen Albrecht von Nassau-Ottweiler wegen Anfertigung dekorativer Skulpturen für das neuerbaute Jagdschloß Neunkirchen bei Saarbrücken geschlossen hat. In diesem Vertrage, den der Künstler eigenhändig mit seinem Namen „Jan Robyn"[279] und mit seiner Marke unterzeichnet hat, heißt es, daß „Maister Joan Robyn, Bildthauer zu Meintz Nachfolgende Arbeit Inn Sarbrückher Stein uerfertigen" solle . . . „nemblich gegen Neunkirchen vber zwey Thor vnd vber Ein Jedes Besonder Einen Hirsch vnnd Ein Stückh Wildts. Inn der größ nach dem Leben dann zwen Trapandten zu einem Camin, Einen liegenden Hirsch auch nach dem Leben Inn allerbastart (Alabaster) zum Reinligsten Hawn soll"[280]. Bald nach Abschließung dieses Kontrakts wurde Robyn Mainzer Bürger: am 2. März 1581[281]. Eine Yperner Archivnotiz erwähnt ihn im Jahre 1583 als „tot Mens in Deutslant" wohnhaft. In Wirklichkeit hielt er sich aber damals schon in Würzburg auf. Hier erwähnen ihn die Baurechnungen der Universität zum ersten Male am 25. Januar 1583, als „des Mainzisch Baumeisters Bruder" (er erhielt 40 Gulden vom Bauleiter Adam Kal)[282]. Sein Neffe Osten weilte damals sicherlich nicht mehr in der Stadt. Am 15. Juni desselben Jahres erhielt er (wieder nur als Bildhauer von Mainz bezeichnet) 300 Gulden als Abzahlung „vf den bestelten Altar der Collegien Circhen"; am 8. Oktober 1584 weitere 100 Gulden[283]. Im Ganzen scheint er für den Hochaltar der Universitätskirche an dem er von Anfang 1583 bis mindestens ins Jahr 1586 hinein arbeitete, 640 Gulden erhalten zu haben. Denn eine Notiz ohne Datum, aber offenbar aus dem Jahre 1585, meldet: „540 Gulden M. Johann Robinn Bildhauern zu Mainz zum vnterschidtlichen malen vff rechnung geben worden. den hauptalthar von alabaster laut vfferichtenn gedings zu uerfertigen"[284]; und eine zweite „100 fl. as Johann Rubin Bildthauern von Mainz vff rechnung angedingten Altars als 50 fl. 25. May Ao. 85 und 50 fl. 15. January ao. 86 hatt also empfangen 640 fl." (d. h. während zweier Jahre)[285]. Ob der Altar 1586 oder 1587 fertig wurde, läßt sich nicht entscheiden, da aus letzterem Jahre die Baurechnungen fehlen. Im

Februar, März 1588 erhielt er mehrmals je 10 bis 12 Gulden, als Abzahlungen für eine Summe von 140 Gulden — für welche Arbeiten wird nicht gesagt[286]. Es handelte sich wahrscheinlich um die Kanzel in der Universitätskirche. In der Woche vom 20. bis 27 März 1588 bekam er 15 Gulden „für der ligenden Bilder eins ans Kirchen Portal gehörig, das Ihme alss verdingt gewesen". (Das andere Bild wurde von Paulus Michel verfertigt, der sich mit 12 Gulden begnügen mußte.)

Ende März desselben Jahres wurde ihm „der Sarch oder Rmy Begrabnus vmb 300 fl. verdingt" — also das Grabmal des Bischofs Julius, das in der Mitte der Universitäts- oder Neubaukirche aufgestellt wurde. In allen Wochenrechnungen vom April 1588 bis zum 19. Februar 1589 wird nun sein Name in Verbindung mit Teilzahlungen — in der Höhe von 4 bis 6 Gulden — genannt, wobei sich der Bauleiter häufiger Fehler schuldig macht[287]. Die Baurechnungen sind nur bis zum 15. Februar 1589 erhalten. An diesem Tage muß aber das Grabmal fast fertig gewesen sein, denn Robyn hatte bis dahin schon 288 Gulden von den ausgemachten 300 Gulden für die geleistete Arbeit erhalten[288].

Neben dem Grabmal hat er in der Woche zwischen dem 11. und 18. Dezember 1588 noch ein „Jesus-Kindtlein" gearbeitet, so „Rmo Ins Gemach geb worden". Es war also wohl eine Art von Weihnachtsgeschenk für den Bischof, das nicht mehr als 4 Gulden kostete.

Die Würzburger Universitäts-Baurechnungen sind die ergiebigste Quelle für die Biographie des Künstlers. Mit ihr versiegen auch die Nachrichten über ihn. Nur noch einmal taucht er aus der Dunkelheit auf, und zwar um 1600 in seiner Vaterstadt Ypern, wo er für 180 Gulden eine Statue der Erzherzogin Isabella für die Tuchhallen arbeitet (das Gegenstück war eine Statue des Erzherzogs Albrecht von Taillebert)[289]. Wann er in seine Heimat zurückgekehrt ist, wo er zwischen 1589 und 1600 gelebt hat, wo und wann er gestorben ist, läßt sich aus Akten nicht feststellen.

Von seinen zerstörten Werken haben sich zum Teil ausführliche Beschreibungen erhalten, nach denen man sich ziemlich deutliche Vorstellungen bilden kann — besonders von den dargestellten Gegenständen, aber auch von der Größe der Denkmäler und bis zu einem gewissen Grade auch von ihrem Stil.

1) Seine Skulpturen für das Neunkirchner Jagdschloß[290] schmückten nach dem Akkord zwei Tore und einen Kamin. Über den erstern war je ein Hirsch und ein anderes Stück Wild angebracht, aller Wahrschein-

lichkeit nach liegend. Den Kamin zierten zwei „Trapandten“ und ein nach dem Leben in Alabaster gehauener liegender Hirsch. Die Trabanten, wahrscheinlich „antikische“ Kriegerfiguren, standen wohl zu beiden Seiten des Kamins, der Hirsch lag wahrscheinlich über dem Sturz. Wer aus dem bloß begrifflichen Wissen in anschauliche Vorstellung hinüber gelangen möchte, der wird sich am ehesten im Schloßsaal zu Weikersheim eine Brücke bauen können: Sowohl der Kamin des Gerhart Schmitt von 1603 mit seinen Kriegerstatuen, als die Stuckhirsche an den Wänden (wohl von Heinrich Kuhn, dem Meister des Würzburger Sandhofs) gehen vielleicht im Motiv auf Neunkirchen zurück.

2) Die großen Arbeiten für die Würzburger Universitätskirche sind sehr detailliert und sachlich beschrieben in dem Lateinischen Festgedicht (I), das 1591 zur Einweihung jener Kirche verfaßt worden ist[291], außerdem in rhetorisch-oberflächlicher Weise in den „Encoenia et Tricennalia Juliana“ des Christophorus Marianus, einer lateinischen Lobschrift auf Bischof Julius in Prosa vom Jahre 1604[292] (II).

Der Hochaltar, das erste und größte Würzburger Werk Robyns (an dem er drei bis vier Jahre von 1583/86 oder 1587 gearbeitet hat) war demnach ein bis ans Gewölbe der Kirche reichendes, also sehr hohes, Gebäude[293], wie es scheint, ganz aus Alabaster[294]. Über der Mensa erhoben sich vier Stockwerke: Im ersten war, wie es scheint, nur das Tabernakel mit Reliefs geschmückt, und zwar mit zwei, von denen das linke das Abendmahl Christi, das rechte die alttestamentliche Parallele, das erste Passahmahl der Israeliten vor ihrem Auszuge von Ägypten darstellte. Im zweiten und sicherlich größten Geschoß war in der Mitte die Kreuzigung Christi — jedenfalls in mindestens lebensgroßen Figuren — zu sehen, mit der trauernden Maria und der feindlichen Menge[295], an den Seiten die Annagelung ans Kreuz und die Grablegung. In der dritten Etage befanden sich zwei Reliefs. Links die Auferstehung Christi mit den erschrockenen Wächtern (I „circumfusa cohors tumulo tremefacta pavescit“), rechts wieder das alttestamentliche Vorbild: Jonas vom Walfisch ans Land gespien (wobei der Fisch als riesiges Ungeheuer beschrieben wird). Das vierte Stockwerk enthielt wie gewöhnlich nur ein einziges Relief: Die in der himmlischen Glorie thronenden Christen mit Nimben um die Häupter, also eine sehr seltene Darstellung (I: „Supra caput omnibus adstat scintillans radius, coeli sese aurea flamma insinuat“). Ganz oben stand die Statue des Erlösers, mit über der Brust herabhängenden Chlamys, in der linken die Weltkugel haltend, die rechte

zum Segnen erhoben. Da Architektur und Ornamentik des Altars in den Beschreibungen mit Stillschweigen übergangen werden, darf man wohl annehmen, daß sie weder durch Reichtum, noch durch Neuheit der Formen Aufsehen erregten, sondern als Diener der Historien bescheiden zurücktraten. Eine Ornamentik von der selbständigen Schönheit der Ostenschen wäre sicherlich mit einigen Lobesworten erwähnt worden. Der Stil der Reliefs war aller Wahrscheinlichkeit nach dem des Cornelis Floris verwandt. Unter dessen Werken bietet der Lettner in der Kathedrale von Tournai (zirka 1570/75 entstanden) die meisten Hilfsmittel zur Rekonstruktion. Denn dort sind sowohl die Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung Christi als auch die Ausspeiung des Propheten Jonas dargestellt. In ihrer dekorativen Anmut und seelischen Nichtigkeit erinnern sie ein wenig an Jacopo Sansovino: Sehr viel anders dürften die Robynschen Arbeiten nicht ausgesehen haben[296].

Das Grabmal, das sich Bischof Julius zu Lebzeiten errichten ließ, und in dem später sein Herz beigesetzt wurde[297], stand mitten im Hauptschiff der Kirche[298]. Es war also ein Freigrab. Oben auf der Platte lag die lebensgroße Alabasterstatue des Bischofs mit allen Attributen des Amtes[299]. Zwei Alabasterengel — doch, wie es scheint, nicht Kinder, sondern Jünglinge[300] — standen mit Kandelabern in den Händen neben dem Haupt des Fürsten, zwei ähnliche mit Fackeln neben seinen Füßen. Alle vier hatten das Gesicht von dem Toten abgewandt und schienen den Tag seines Hinscheidens zu beweinen[301]. Um das Grabmal herum standen die acht Tugenden: die Klugheit mit dem Spiegel; die Gerechtigkeit (? „Asträa") mit der Wage; die Mäßigkeit („virgo quae a moderamine capis nomen"), Wein mit Wasser mischend; die Geduld; die Stärke mit der Säule; die Caritas mit Kindern im Arm und einem zu ihr empor schmeichelnden Knäbchen neben sich; endlich Fides und Spes mit ihren üblichen Attributen[302]. Aus der Beschreibung des Einweihungskarmen geht nicht hervor, ob diese Figuren etwa frei neben dem Grabmal oder als Reliefs an den Seiten oder aber als Karyatiden unter ihm angebracht waren. Außer den Tugenden werden noch acht Muscheln erwähnt, sechs an den Langseiten, je eine an den Schmalseiten. Das führt zur Vermutung, daß die Figuren freiplastisch in Muschelnischen standen. Anderseits liegt der Gedanke nahe, daß das Grabmal als Werk eines Niederländers keine Tumba, sondern ein Sarkophag gewesen sei[303] — an einem solchen lassen sich aber Nischen nicht recht vorstellen. In diesem Falle würde man sich die Tugenden am ehesten als Karyatiden zu denken haben, welche die Platte des

Sarkophag stützten, während die Muscheln dazwischen in ähnlicher Weise angebracht gewesen sein könnten wie die vertieften Kartuschen an Kerns Wertheimer „Bettlade“. Vielleicht hat das Grabmal eine ähnliche Gestalt gehabt wie des Floris Freigrab König Friedrichs I. von Dänemark im Dom zu Schleswig, während der Sarkophag eher an das Grabmal Merode in Gheel erinnert hätte[304].

Dort am Schleswiger Grabmal kommen auch trauernde Genien vor[305], nur stehen sie nicht neben dem Toten, sondern unterm Sarkophag neben den Stützen. Zu Häupten und zu Füßen des „gisant“ stehen in Schleswig „antikische“ Frauen mit Inschrifttafeln.

Das dritte mit Skulpturen geschmückte Kunstwerk der Universitätskirche war die K a n z e l[306]. Sie wird nirgends ausdrücklich als Werk Robyns erwähnt, war aber zweifellos auch von ihm. Sie war an einem Pfeiler in der Nähe des Grabmals angebracht und wie es scheint, sehr reich geschmückt[307]. Ihr Fuß war eine Säule, die von Statuen der vier Evangelisten umgeben war[308]. Diese Nachricht ist wichtig, denn sie macht die Kanzel zum Prototyp jener Gattung, die für das Maingebiet im frühen 17. Jahrhundert charakteristisch ist. Michael Kerns Würzburger Domkanzel, die beiden Aschaffenburger Kanzeln Hans Junkers, das Miltenberger Werk seines Verwandten Zacharias sind offenbar durch die Robynsche angeregt worden. Diese selbst hat, wie es scheint, nur eine einzige Vorgängerin: In der sechzehn bis achtzehn Jahre ältern Trierer Domkanzel des Rupprecht Hoffmann[309]. In den Niederlanden scheint das Motiv nicht vorzukommen.

An den Außenseiten des Predigtstuhls war in vier Reliefbildern das Gleichnis vom Sämann dargestellt[310]: Wie die Samenkörner auf den Weg, in die Dornen, auf felsigen Grund und auf guten Boden fallen. Dieses Thema war sicherlich nicht vom Künstler, sondern vom Bischof oder einem andern Theologen ausgesucht. Denn es ist ein ausgesprochen literarisches, das zwar in engster begrifflicher Beziehung zum Zweck einer Kanzel steht, aber sich zur Verwendung in der bildenden Kunst wenig eignet. Selbst die niederländischen Maler und Vorlagezeichner des 16. Jahrhunderts haben es verschmäht, trotz ihrer Vorliebe für ungewöhnliche, vom Mittelalter noch nicht vorgeformte Stoffe. Robyn kann sich daher kaum an Vorbilder gehalten, sondern wird die Komposition selber entworfen haben. Man kann sie sich nur als Landschaften vorstellen und nur als solche können sie interessant gewesen sein.

Die Skulpturen im Innern der Universitätskirche waren also, wie es scheint,

sämtlich von dem vornehmen Ausländer. Der Schmuck des Äußern, des Kirchenportals und des Kollegienhauses blieb dagegen zum größten Teil geringern Kräften überlassen: Erhard Barg, Paulus Michel, Johann von Beundum. Nur für das Hauptportal der Kirche schuf Robyn zwei liegende Bilder[311], vielleicht Engel oder Viktorien, von ähnlicher Art wie sie die Bogenzwickel seiner Grabmäler in Hanau oder der Würzburger Franziskanerkirche schmücken. Sie mögen in der Anordnung den heute am Portal befindlichen ähnlich gewesen sein, können aber unmöglich mit diesen identifiziert werden. Denn am heutigen Kirchenportal können höchstens die beiden Säulen aus dem 16. Jahrhundert stammen, während alles übrige dem Umbau von 1628/31 angehört, und speziell die Zwickelputten den unverkennbaren Stil Michael Kerns zeigen. Von ihnen wird in dem Kapitel über diesen Künstler noch zu reden sein.

Das Portal der Juliuskirche muß sich von dem heutigen nicht unwesentlich unterschieden haben. Die Beschreibungen im Einweihungskarmen und im Prosa-Panegyricus vermitteln zwar kein deutliches Bild, enthalten aber doch bemerkenswerte Angaben. In beiden Beschreibungen wird besonders die schöne Treppe gerühmt, die in zahlreichen geschweiften Stufen emporstieg[312]. Die heutigen Stufen sind aber geradlinig. Die ursprüngliche Tür war aus Metall[313], die heutige ist aus Holz. Die Säulen, die sie einfaßten, waren kanneliert wie die jetzigen[314], trugen aber in irgendeiner nicht näher beschriebenen Weise Reliefs mit Bildern der Patrone, also der Apostel[315]. Diese Nachricht verhindert am meisten die Bildung einer klaren Vorstellung. Es läßt sich nur sagen, daß das Portal der Robynzeit wahrscheinlich den Dimensionen nach etwas größer, im Stil aber kleinlicher war als das heutige. Auf das letztere läßt das Vielerlei in der Aufzählung des Panegyricus schließen[316]. Inschriften, wie sie der Rationalismus des Bischofs und seiner Zeit so liebte, fehlten nicht. Von Figuren, die aufgezählt werden, sind besonders die „Zophori ex alabastride" interessant. Mit ihnen sind wahrscheinlich die Figuren in den Bogenzwickeln gemeint, die demnach auch ursprünglich wie jetzt Knabenengel darstellten, aber aus Alabaster waren (was bei Bildwerken an Außenwänden eine große Seltenheit bedeutet).

Eine Reihe von Unglücksfällen brachte allen Robynschen Werken in der Universitätskirche einen frühen Untergang. Die Juliuskirche war so schlecht gebaut, daß sie sehr bald nach dem Tode des Stifters einzustürzen drohte und unter seinem zweiten Nachfolger Philipp Adolf von Ehrenberg von Grund aus restauriert werden mußte. Hierbei wurde besonders der Turm, wie es scheint,

völlig abgetragen. Das heute existierende Untergeschoß mit dem jetzigen Portal war jedenfalls fertig, als 1631 die Schweden Würzburg eroberten. Dieses Ereignis unterbrach die Bauarbeiten: Das Kirchenschiff blieb jahrelang ohne Dach, das Juliusgrabmal, der Hochaltar, die Kanzel litten schwer unter Regen und Schnee[317]. Als endlich, fast siebzig Jahre später, von 1696 bis 1704, eine zweite Wiederherstellung vorgenommen wurde, war der Zustand so ruinös, und der Geschmack der Zeit so verändert, wohl auch der Schaffensdrang der neuen Generation so ungestüm, daß man die Reste einfach abbrach und zugrunde gehen ließ[318].

Irgendwelche Überbleibsel von ihnen lassen sich nirgends nachweisen. In Würzburg und Unterfranken gibt es zwar genug Alabasterfiguren, die ursprünglich in größere Zusammenhänge gehört haben, aber fast alle stammen aus dem 17. Jahrhundert. Das wenige, was dem Stil nach in die Zeit 1582/89 passen würde, ist zu klein und stellt andere Gegenstände dar[319]. Am allerwenigsten hätten jemals die schönen Figuren der Würzburger Universitätssammlung mit „Johann Robyn und Johann Fabri", dem Altar und dem Grabmal der Universitätskirche in Verbindung gebracht werden dürfen[320], denn außer vier Statuetten, die zu einer Kreuzigungsgruppe gehört haben, aber mit ihrer Größe von 45 bis 47 Zentimeter niemals in der Mitte eines riesigen Altars gestanden haben können, sind es lauter Darstellungen von Dingen, die in den Beschreibungen nirgends erwähnt werden: Vier fliegende Engel, fünf stehende Figuren — Maria, Petrus, Paulus, zwei heilige Bischöfe — ein Relief mit einem segnenden Gottvater zwischen Engeln, das Bruchstück eines andern mit der Ausgießung des heiligen Geistes. Fast alle diese Figuren sind beinahe hundert Jahre jünger als Robyns Werke und von Georg Schweigger aus Nürnberg gearbeitet. Von ihnen wird später noch zu reden sein.

Von beglaubigten Werken kann man also bei Robyn nicht ausgehen, wenn man nach unbeglaubigten suchen will. Es versteht sich von selbst, daß er mehr geschaffen haben muß, als die verhältnismäßig wenigen Sachen in Neunkirchen, Würzburg und Ypern. Für Mainz ist nichts urkundlich gesichert. Und doch ist es mehr als wahrscheinlich, daß er auch in dieser Stadt, wo er das Bürgerrecht besaß und nach der er sich im übrigen Deutschland nennen ließ, irgendwelche größere Arbeiten gemacht hat. Die Jahre zwischen 1577 und 1581, das ganze Jahrzehnt zwischen 1590 und 1600 klaffen als Lücken und wollen einen Inhalt haben. Besonders die ersten drei und vier Jahre, die er in Deutschland ver-

brachte, können unmöglich eine Zeit des Müßiggangs gewesen sein. Es spricht vielmehr alles dafür, daß er gerade damals durch irgendeine bedeutende Leistung das Fundament zu seinem Ansehen gelegt hat. Er war ja auch kein junger Mann mehr, als er nach Würzburg kam, sondern schon etwas mehr als sechsundzwanzig Jahre verheiratet. Wenn auch sein Bruder Georg ihn Julius empfohlen haben mag, so wird er doch mehr gewesen sein als bloß ein Bruder.

3) Nun gibt es in Mainz ein hervorragendes Kunstwerk von ausgesprochen niederländischem Charakter, das kaum vor 1578 und jedenfalls nicht nach 1582 entstanden ist[321]: Das Brendelsche Chorgestühl (Abb. 39), das aus der abgebrochenen St. Gangolph-Hofkirche in einen Nebenraum des Mainzer Domes gekommen ist. Ein Meistername ist dafür nicht überliefert. Für eine Zuschreibung an Johann Robyn sprechen naheliegende Gründe[322]. Er war in den Jahren 1578/81 ziemlich bestimmt in Mainz, sein Bruder Georg leitete den Bau der Kirche — der Gedanke drängt sich geradezu auf, daß der einflußreiche Architekt den großen Auftrag seinem Bruder zugeschoben, ihn vielleicht gerade zu diesem Zweck aus Ypern herübergerufen hätte. Nehmen wir einmal an, daß diese Wegweiser nicht täuschen, daß Johann tatsächlich das Gestühl nicht nur geschnitzt, sondern auch entworfen hat — so würde sich etwa folgendes Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit ergeben. Er wäre dann ein Mann von stärkster dekorativer Begabung, ausgesprochen plastischen Instinkten und verhältnismäßig großer Selbständigkeit gewesen. Statt den in den Niederlanden herrschenden „Floris-Colin-Stil" nur peripherisch zu erweitern — unter beständigem Rückschauen auf den Mittelpunkt — hätte er radial vom Gegebenen fortgestrebt, und zwar in der Richtung nach jenem neuen Stil, den ein paar Jahrzehnte später die Schüler Giovan da Bolognas, Hubert Gerhard und Adriaen de Vries in Deutschland einführen sollten. In den Flächenfüllungen der Rückwände kommen nämlich die bekannten Motive der Arabeskenspirale, des Fruchtkorbes, der Rollwerkkartusche zwar überall noch vor, aber das Interesse wendet sich nicht so sehr ihnen zu, als vielmehr den menschlichen Körpern, die den Mittelpunkt aller Muster bilden, die umgebenden Ornamente mühelos beherrschen und ein viel selbständigeres plastisches Leben entwickeln als es etwa die Karyatiden und Hermen des Cornelis Floris tun. Noch auffallender zeigt sich der neue Geist in den grotesken Stuhlwangen, den schönsten Teilen des Gestühls. Ihre aus Menschen und Tierfiguren, allerhand Mischwesen, Masken und Schnecken geschmeidig zusammengekneteten Kurven haben zwar Vorläufer einerseits am

berühmten Dordrechter Chorgestühl des Jan Aertsz van Terwen (1538/42)[323], anderseits auch an der Stichserie der Gefäße des Cornelis Floris[324]. An jenes erinnern die Linienführung und das groteske Kompositionsprinzip; an diese die Körperverschlingungen und manche einzelne Motive. Aber während in Dordrecht Masken, Engelleiber und Löwenstatuen zu festen Einheiten zusammenfließen, das Einzelne nur Glied nicht Individuum sein will, das Ganze nur Ornament, nicht eine Summe von Bildwerken, sind die Mainzer Stuhlwangen Staaten von Statuen, allerdings alle von einem gemeinsamen Gesetz regiert und aus brüderlich sich helfenden Bürgern bestehend — aber doch aus Bürgern, von denen jeder eine Persönlichkeit ist und als solche bewertet und beachtet sein will. Und während die Gefäße des Floris, aus vielen kleinen Motiven zusammengefügt, sich in einem spielerischen Linienwirbel ergehen, sind in Mainz verhältnismäßig wenige große Motive gegeben und ein starker rhythmischer Wellenschlag. Auch der starke dichterische Gehalt des Gestühls, in dem überall Einzelfiguren als lyrische Stimmungsbilder, Gruppen als Dramen die Aufmerksamkeit erregen, stärkt die Selbständigkeit der Teile. Diese knüpft das Kunstwerk an die Renaissance; die drängende Bewegung dagegen, die alle Wangen durchschwingt, zieht es schon in den Barock hinüber. Der Künstler ist nicht mehr, wie Cornelis Floris, eine Epigone Andrea Sansovinos, sondern gehört schon zum Gefolge Michelangelos. Ja, man gewinnt sogar den bestimmten Eindruck, als ob er dessen Werken unmittelbar ins Angesicht geschaut haben müßte, vor allem den Mediceergräbern. Denn manches ist mit solcher Frische nachempfunden, daß nur die persönliche Erinnerung es erzeugt haben kann und nicht einer der trockenen gleichzeitigen Stiche oder eine fremde Zeichnung[325]. So würde ungefähr die Charakteristik Johann Robyns lauten müssen, wenn er der Schöpfer des Brendelschen Chorgestühls wäre. Die hohe Qualität dieses seines, dann wahrscheinlich ersten deutschen Werkes, würde die Berufung nach Neunkirchen und Würzburg ohne weiteres verständlich machen. Da das Gestühl wenigstens als Ganzes, ebenso einsam dasteht wie der Künstlername, und da der Meister, der es entworfen hat, in keinem zweiten Werke wiederzufinden ist, so läßt sich die Zuschreibung nicht widerlegen.

Wohl aber läßt sie sich unwahrscheinlich machen, genau so wie man sie wahrscheinlich machen konnte. Mir persönlich aber scheinen die zerstörenden Argumente viel stärker zu sein als die stützenden.

Ich vermag aus den Beschreibungen der untergegangenen Würzburger Denk-

mäler unmöglich den Eindruck derselben künstlerischen Persönlichkeit zu gewinnen, wie aus der Betrachtung des Brendelschen Gestühls. Wenn es sich nur um den Gegensatz von Gebundenheit und Sachlichkeit einerseits, von Gelöstheit und Phantastik andererseits handeln würde, so wäre die Kluft gewiß nicht unüberbrückbar. Denn für Monumentalskulpturen gelten selbstverständlich andere Gesetze als für Werke des Kunstgewerbes. An Altar und Grabmal hätte sich die Groteske höchstens als schmückendes Beiwerk einschleichen können, während sie an Chorgestühlen nach alter Tradition einen nahezu unbegrenzten Spielplatz besaß. Außerdem haben gerade diese Niederländer des 16. Jahrhunderts mit ihrer Fülle von Talent und ihrem Mangel an Genie Erstaunliches geleistet in der Fähigkeit, in verschiedenen Lagen verschieden zu sein. Man denke an die akademische Korrektheit der Monumentalskulpturen des Floris und an die bizarren Ausschweifungen seiner Ornamentstiche. Aber dieses Beispiel illustriert auch am besten den Unterschied zwischen vereinbaren und unvereinbaren Gegensätzen. Floris bleibt immer derselbe trockene und kalte Virtuose, ob er sich nun nüchtern oder trunken gibt. Von Johann Robyn macht man sich unwillkürlich ein ähnliches Bild, wenn man die Beschreibung seiner Würzburger Werke liest. Der redselige Panegyriker erwähnt nicht ein einziges Detail, das nicht einen rationalistischen, konventionellen Charakter hätte. Die erzählenden Reliefs, die allegorischen und rhetorischen dekorativen Figuren lassen sich alle so glatt in Worte übersetzen, so leicht nach Vorbildern und Mitbildern rekonstruieren. Wie hilflos steht dagegen der Verstand vor der Aufgabe, das Brendelsche Gestühl begrifflich zu beschreiben? Und das nicht wegen der Kompliziertheit der dekorativen Kompositionen, sondern weil hier überhaupt nicht die Form, sondern das strömende Leben, die Bewegung, das wesentliche ist.

Doch vielleicht ist meine Auffassung der Würzburger Bildwerke allzu subjektiv, zu sehr durch die Rhetorik der professoralen Beschreiber und die Nachbarschaft des Cornelis Floris beeinflußt. Das „Nein" des Instinktes tötet zwar eine Hypothese am schnellsten, indem es ihr das Lebenslicht von innenher ausbläst; aber die Außenstehenden können nur durch die Arbeit des Verstandes überzeugt werden, die mit Hebeln von außenher die Wurzel lockert. Solche Hebel stehen aber hier ebenfalls zur Verfügung.

Alle beglaubigten Werke Johann Robyns sind Steinskulpturen; daß er auch in Holz gearbeitet hätte, wird nirgends erwähnt. Ebensowenig ist es überliefert, daß er in Italien gewesen wäre. Dagegen war sein Bruder Georg nicht nur Bau-

meister, sondern auch „steensnydere, steenhauwer, bildensnydere", also auch Bildhauer, und zwar einer, der auch in Holz zu arbeiten verstand. Georg war auch in Italien, und da ihn Vasari ausdrücklich rühmend erwähnt, so hat er sich wahrscheinlich gerade in Florenz länger aufgehalten und dort die Werke Michelangelos studiert. Ich halte das Brendelsche Gestühl für ein Werk Georg Robyns, aber nur in dem Sinne, daß er die Entwürfe geliefert und die Ausführung überwacht habe. Denn daß der „Churfürstlich Mainzische Baumeister", der künstlerische Berater und Geschmackspädagog so vieler deutscher Fürsten, jahrelang selber den Meißel und das Schnitzmesser gehandhabt hätte, zu einer Zeit, wo er den Bau von Kirchen und Schlössern leitete, ist eine nahezu unmögliche Vorstellung. Als ausführender Künstler käme vielleicht Jakob Major[326] in Frage, der wahrscheinlich ebenfalls Niederländer war. Denn dieser wurde am 28. Juni 1580 als „Bildhauer von Cammerich" — was doch wohl nur Cambrai bedeuten kann — unter die Mainzer Bürger aufgenommen; also gerade zu der Zeit, wo wahrscheinlich das Gestühl entstand. Doch kann diese Hypothese kaum fester gestützt werden, da Majors einziges beglaubigtes Werk, das Grabmal des Johann Gottfried von Berlichingen in Langenschwalbach nichts enthält, was mit dem Gestühl verglichen werden könnte[327]. Johann Robyn halte ich für den Schöpfer eines anderen hervorragenden niederländischen Denkmals, des Hängeepitaphs für den Grafen Philipp Ludwig von Hanau († 1580) im Chor der Marienkirche zu Hanau. Von diesem Kunstwerke stammen sowohl in Mainz als in Würzburg Grabmäler ab, die im reinsten Florisstil gearbeitet sind und in jedem Zuge zu den Beschreibungen der untergegangenen Würzburger Denkmäler passen. An diesen Werken spielt die Ornamentik wirklich eine so geringe Rolle, daß man eine Nichterwähnung begreifen würde. Sie haben jene kühle Monumentalität, jene höfische Feierlichkeit und rationalistische Klarheit, wie sie einem Bischof Julius und seinen jesuitischen Hofdichtern und Universitätsprofessoren hätten zusagen müssen. Sie enthalten eine Menge ähnlicher Details, wie sie die Denkmäler der Universitätskirche nach den Beschreibungen enthielten: Statuen von Tugenden und trauernde Genien mit Fackeln in den Händen, liegende Bilder in den Bogenzwickeln, ein Relief der Auferstehung Christi u. a. m. Endlich passen sie auch nach ihrer Entstehungszeit genau in die Lücken der Robynschen Biographie. Denn das Hanausche Denkmal ist wohl noch zu Lebzeiten des Grafen, also vor 1580, entstanden, die übrigen aber sämtlich in den neunziger Jahren. Mit dem Brendelschen Gestühl, dessen Stil weder in

Mainz noch in Würzburg Verwandte hat, können diese Steinskulpturen unmöglich unter denselben Namen gebracht werden. Wenn jenes von Johann herrühren soll, so müssen diese einem andern in der nächsten Nähe von Cornelis Floris geschulten Meister, der sowohl in Mainz als in Würzburg gearbeitet hat, zugeschrieben werden. Ein solcher zweiter Meister wird aber nirgends erwähnt. Das Fundament meiner Hypothese, daß das Hanausche Grabmal und sein stilistisches Gefolge von Johann wäre, scheint also ziemlich breit und solide zu sein — und doch geht leider ein Riß durch seine Mauer. In mehrere der Grabmäler, die ich meine, spielt nämlich der Stil eines anderen Bildhauers, des Erhard Barg, und wie es scheint, auch noch der Stil eines Dritten so stark hinein, daß an Robyns Autorschaft nur dann festgehalten werden kann, wenn man sich entschließt, eine ungewöhnlich weitgehende Beteiligung ausführender Kräfte anzunehmen. Dieser Ausweg würde zu nichts Unwahrscheinlichem führen, denn die meisten jener ausländischen Künstler des späten 16. Jahrhunderts waren vor allem Anordner, Entwerfer, Überwacher künstlerischer Unternehmungen, nicht so sehr selber ausführende Handwerker. Johann würde im letzten Jahrzehnt seines Aufenthaltes in Deutschland etwas Ähnliches geworden sein, was sein Bruder Georg wahrscheinlich von Anfang an war.

4) Für eine ganz eigenhändige Arbeit des Meisters halte ich nur das Grabmal des Grafen Philipp Ludwig von Hanau († 1580) in der Marienkirche der gleichnamigen Stadt[328]. (Abb. 40 und 41.) Mit dieser imposanten Leistung dürfte er sich in Deutschland eingeführt, sich sowohl dem Grafen von Nassau als dem Bischof von Würzburg empfohlen haben. Es ist neben dem Gablentz-Epitaph in Mainz das monumentalste Denkmal des Florisstils im südwestlichen Deutschland und eines der besten Beispiele florentinisch-römischer Hochrenaissance außerhalb Italiens[329]. Befände es sich irgendwo im Auslande und nicht in Deutschland, so würde es wohl schon längst bekannter sein. Freilich steht es im nüchternen Hanau, wo niemand Kunstwerke von Rang zu finden erwartet. Und es ist hier im Chor der Marienkirche so hoch und ungünstig angebracht, daß es nur von der Orgelempore aus genossen werden kann.

Das Material, wahrscheinlich Sandstein, verbirgt sich unter einem bräunlichen Anstrich. Die Bemalung mit Gold und bunten Farben dürfte sich auch im ursprünglichen Zustande höchstens auf die Wappen und einige Ornamente erstreckt haben, denn das Denkmal hat einen durchaus unfarbigen, nur plasti-

schen Charakter. Der Grundgedanke, aus dem sich alles übrige mit ungewöhnlich stark empfundener Logik entwickelt, ist die lebensgroße Statue des stehenden Grafen. Sie ist ein im Sinne der Renaissance vollkommenes Bild reifer Mannesschönheit und gelassener Würde. Der etwa dreißigjährige Kavalier steht ganz frontal da, gerade aufgerichtet, doch in lässiger Haltung; barhäuptig, vollbärtig, im weichen Ringkragen und in einer ganz einfachen Rüstung, die durch das Fehlen jedes Schmuckes noch „heroischer" wird. Das linke Bein ist als Spielbein im Knie gebogen, das rechte fest aufgesetzt; die linke Hand liegt am Schwert, die rechte ist in die Hüfte gestemmt. Er stellt sich zur Schau, aber ohne dran zu denken; er kümmert sich nicht um die übrige Welt, sondern empfindet nur wohlig sein eigenes Menschentum. Zu seiner Rechten sitzt im Profil ein großer Jagdhund mit aufmerksam nach vorne gewendetem Kopf: Eine der besten Tierstatuen des 16. Jahrhunderts, groß gesehen und lebendig erfühlt, stark an antike Vorbilder erinnert. Wahrscheinlich ist ein wirklicher Lieblingshund porträtiert; an die symbolischen Fußschemeltiere der mittelalterlichen Grabmäler erinnert nur noch das Motiv. Die künstlerische Wirkung ist eine ganz andere. Herr und Hund erzeugen gemeinsam die Stimmung eines sorglos adeligen Daseins.

Diese Statue nun beherrscht das ganze Denkmal wie ein „aufgeklärter Despot". Sie tyrannisiert ihr Reich nicht, aber sie setzt als selbstverständlich voraus, daß ihr bedingungslos gedient werde. Sie duldet nichts darin, was auch nur im entferntesten ihresgleichen wäre. Sie ist kein „Primus inter pares" mehr wie Peter Ostens Sebastian Echter im Hofstaat seiner großen Nebenfiguren. Ihre Nebenstatuen sind nur noch Ornamente; die ganze Architektur hat nur den Zweck, ihre Wirkung zu steigern, ihrer Devise zu folgen. Der Graf ist Alleinherrscher und die Architektur unterstreicht das Monarchische, indem sie ihm ein separates Postament bewilligt. Er steht fest und kraftvoll da, die breiten Flächen seiner Rüstung verschmähen alle Zierlichkeit — dementsprechend springen vier mächtige Konsolen aus der Kirchenwand vor, um sich unter das Gebäude zu stemmen, seine Schwere zu betonen, ihm Wucht zu verleihen. Die meisten anderen Hängeepitaphe der Zeit sind gleichsam entmannt: Ihre Architektur ist zu spielerischer Dekoration, das Statuenhaus zu einem losen Rahmen degradiert. Denn sie haben schwächliche, in allerhand Schnörkeln sich nach unten zustutzende Untersätze, die jeder Tragfähigkeit entbehren und dadurch auch die lastenden Teile ihres Sinnes berauben.

Das Herrentum des Grafen hat also eine sichere Basis, aber die Architektur sorgt auch dafür, daß sein ruhiges Wohlgefühl eine Steigerung erfährt. Sie spannt über den runden Linien seines Kopfes und seiner Schultern einen Bogen aus und legt hinter seine Büste durch stark vorspringende Kämpfer und ein durchgezogenes Gesims eine reliefgebende Lunette.

Soweit die nächste Umgebung. Die eigentliche Devise aber, die von der Statue ausgegeben wird, ist die Vertikale. Sie wird von der ganzen Architektur aufgenommen und mit bedingungsloser Hingabe weiter gerufen. Die Statuennische wird flankiert durch zwei korinthische Säulen mit verzierten Trommeln, die durch gemeinsame Sockel und Architrave gepaart sind und in ihren schmalen Zwischenräumen die Ahnenprobe zeigen. Die Wappenkolonnen begleiten die Nische nur bis zur Höhe ihres Schlußsteins, die Säulen dagegen schwingen sich kühner hinauf, indem sie zwischen Kapitäl und Architrav noch würfelförmige Zwischenstücke hervortreiben. Der Hochdrang der äußersten Säulen beruhigt sich dann, indem er in den Eckstatuen zweier Tugenden ausstrahlt; der der inneren flammt ungeschwächt fort, in kleinern Säulen die Attika einfassend und erst über deren Architrav in zwei Todesgenien verflackernd. So entsteht ein triumphbogenartiger Aufriß. Entscheidend für den Eindruck des starken Exzelsior ist aber die Energie, mit der sich der mittlere Abschnitt der „rhythmischen Travee" in die Höhe entwickelt. Auf die Bogennische des Grafen folgt eine von Festons und Masken umrahmte rechteckige Tafel (übrigens ohne Inschrift, wie denn überhaupt das ganze Denkmal keinen Buchstaben enthält)[330] und auf diese wieder ein ebenso breites Relief mit einer Auferstehung des Fleisches und dem Jüngsten Gericht. Die untere Tafel beginnt aber nicht etwa über der Linie der Säulenarchitrave, sondern mitten zwischen diesen, d. h. sie stößt die Grenzmauer zwischen dem ersten und zweiten Stockwerk des Denkmalgebäudes in der Mitte ein, drängt sich hindurch und macht so den mittleren Abschnitt zu einer Art von Kaminschacht, der ungehemmt vom Fußboden bis zum Dach emporsteigt. Über der Attika reichen sich die emporstrebenden Kräfte die Hände, runden sich zu einem großen Wappenmedaillon und atmen schließlich als letzten Hauch noch eine kleine Tugendstatue aus. Als Seitenakroterien stehen neben dem Wappen zwei kleine Genien mit gesenkten Fackeln.

Wenn man das Denkmal stilistisch fixieren will, wird man sagen müssen, daß es zwar die Hochrenaissance in klassischer Weise repräsentiert, aber doch schon mit einer leisen Ahnung vom Barock. Denn es gibt zwar ein ruhiges Exi-

stenzbild in harmonischer Umrahmung, eine ausgeglichene Stimmung ohne leidenschaftliche Spannung oder gehemmte Bewegung, sucht aber andererseits auch die Einheit mit bis dahin nicht gekannter Energie, indem es seine beiden Stockwerke ineinander schiebt[331] und alle Teile aus einem einzigen Grundmotiv ableitet.

Die Ornamentik ist diesem Charakter angepaßt: Sie hat noch das blühende Leben der Renaissance, macht aber durchaus keine Versuche mehr, mit ihrem Gezwitscher das ernste Gespräch der Architektur zu übertönen, sondern flüstert nur bescheiden und ist vor allem bedacht, ihre dienende Aufgabe gewissenhaft zu erfüllen. Aus weiblichen Genien, Fruchtschnüren und Arabesken zusammengesetzte Muster von großer Schönheit füllen die Vorderflächen der Säulenpostamente und wiederholen sich ganz ähnlich an den Trommeln der Säulen. Kleinere Fruchtbündel hängen zwischen den Wappen, die sehr zurückhaltend sind und dadurch unser Grabmal, nicht zu seinem Schaden, von den meisten anderen gleichzeitigen unterscheiden. Die Winkel des Aufsatzes sind durch Beschläg mit Arabeskenfüllung ausgepolstert; Viktorien liegen in den Bogenzwickeln; Tugenden und Genien, die auch nur Ornamente sind und als Statuen keinerlei Bedeutung haben, erfüllen die Funktionen von Akroterien. Die meisten Motive kommen ähnlich bei Floris vor, am ähnlichsten wohl am Grabmal des Herzogs Albrecht im Dom zu Königsberg[332]. Aber die plastischen Werke des zentralen Meisters ermangeln noch aller barocken Elemente und keines von ihnen erreicht weder die Lebendigkeit noch die kraftvolle Monumentalität des Hanauschen Denkmals.

5) In der Franziskanerkirche zu Würzburg ragt das größte und figurenreichste aller unterfränkischen Renaissancegrabmäler empor: Es ist dem bischöflichen Rat und Amtmann zu Trimberg, Heinrich Zobel von und zu Giebelstadt, seiner Gattin Amalie geb. Truchsessin von Wetzhausen, fünf Söhnen und vier Töchtern gewidmet[333]. (Abb. 42.) Da in der Grabschrift der Frau die Todesdaten fehlen und nur die des Mannes angegeben sind, so ist es so gut wie sicher, daß Amalie Zobelin das Grabmal bestellt hat, bald nachdem ihr Mann am 16. Mai 1589 gestorben war. Damals war Robyn aller Wahrscheinlichkeit nach noch in Würzburg. (Da er Ende Februar 1589 mit dem Juliusgrabmal noch lange nicht fertig war.) Wenn irgendein Würzburger Bildhauerwerk mit ihm in Verbindung gebracht werden darf, so ist es dieses, denn es gibt in ganz Unterfranken kein zweites, das den Erzeugnissen der Floriswerkstatt so nahe stände und von dem zugleich so zahlreiche und starke

Fäden zu gleichaltrigen Mainzer Denkmälern hinüberführten. Peter Ostens Echterdenkmal war gewiß auch ein echt niederländisches Produkt, aber mit den Floriswerken nur wie ein Vetter verwandt — jugendlicher, helläugiger, in einem fröhlicheren Hause aufgewachsen. Das Zobelsche Grabmal dagegen sieht wie ein Halbbruder der Antwerpener Musterkinder aus: Es ist ebenso sauber in die modische Allerweltstracht gekleidet, ebenso sonntäglich geputzt, ebenso artig und ebenso langweilig. Eines der beliebtesten Motive der zentralen Werkstatt, das Osten merkwürdigerweise nie verwendet hat, kommt hier zum ersten Male in Würzburg vor[334]: Die ionische Karyatide, hier als Herme gebildet und als Stütze des Sarkophagdeckels verwendet. Mit dem Hanauschen Grabmal hängt es enge zusammen, noch enger aber mit einem Mainzer Denkmal, dem der Familie von der Gablentz im westlichen Querschiff des Domes. Es steht zwischen beiden: Von jenem hat es den triumphbogenartigen Aufriß der Rückwand übernommen, mit diesem hat es das andere Hauptmotiv — die auf dem sarkophagartigen Vorbau kniende Stifterfamilie — gemein (wobei die Hauptfiguren fast wörtlich übereinstimmen). Auch ähnliche Details sind genug vorhanden: Ähnliches Konsolengesims an den Architraven, ähnlicher Säulenschmuck, ähnliche Löwenmasken. Bei allen dreien fällt es auf, wie sehr in Aufbau und Ornamentik allem Nordischen aus dem Wege gegangen ist. Wenn auch in den schlanken Proportionen und in dem starken Trieb zur Gipfelung Reste gotischen Empfindens entdeckt werden können, so ist doch die Architektur in allen Einzelheiten so klassizistisch-korrekt, daß selbst der strengste Vitruvianer wenig an ihr aussetzen könnte. Ihre ruhigen Konturen sind nur an unauffälligen Stellen durch seitliche Ausladungen in Gestalt von Profilköpfen, Voluten, Beschlägen und dergleichen unterbrochen. Das Rollwerk ist äußerst sparsam verwendet. Linienverschlingungen, durchgesteckte Figuren sind ganz vermieden. Selbst der sonst in den Niederlanden so beliebte Gitterkorb mit Früchten ist als unantikisch fast ganz unterdrückt: Nur als plattgedrücktes, wappenartiges Gebilde darf er als Flächenschmuck zweier Sockel der Attika am Zobelschen Denkmal ein bescheidenes Dasein fristen. Eine starke Antipathie gegen alles Irrationale ist ebenso zu empfinden wie der Stolz auf eine ausgedehnte klassische Bildung. Diese zivilisierte Wohlanständigkeit hat dann auch dem Grabmal durchwegs lobende Zensuren eingetragen. Daß es dagegen irgend jemanden wirklich erquickt hätte, läßt sich kaum vorstellen, denn seine Seele ist so trocken wie der Staub, der es bedeckt. Es ist nicht weniger sorgfältig durchdacht als sein Bruder

in Hanau, aber der Arbeit des Verstandes hat das Gefühl mit dumpfer Gleichgültigkeit zugesehen.

Die Aufgabe war ähnlich gestellt wie beim Grabmal des Sebastian Echter. Es galt einen sarkophagartigen Vorbau mit einer hohen Rückwand zu einer Einheit zu verschmelzen, d. h. eine Vermittlung zu finden zwischen der großen Horizontale des Sarkophagdeckels und den vielen Vertikalen des triumphbogenartigen Teils. Diese Vermittlerrolle ist der Adorantenfamilie zugefallen, deren elf Mitglieder wie ein Kegelspiel aufgestellt sind, in steifer Einförmigkeit, nur in der Größe verschieden. Die Schrägen und die Senkrechten ihrer Pyramide führen auf ein Auferstehungsrelief zu, das die Bogennische der Rückwand ausfüllt, und gipfeln im schwebenden Heiland, der von den einzigen runden Linien des Denkmals eingefaßt wird — dem Bogen und den Viktorien, die ihn mit Kränzen krönen. Die freiplastische Gruppe reicht also dem Relief gleichsam die Hand und verklammert so das Vorderhaus mit dem Hinterhause.

Die Rückwand selbst ist ganz ähnlich entworfen wie in Hanau, aber mit dem Unterschied, daß der junge Barock, der sich dort regte, früh verschüchtert ins Mutterhaus der Renaissance zurückgekehrt ist. Die Rücksicht auf den Sarkophag hat diese Korrektur veranlaßt. Dessen Horizontale verlangte gebieterisch eine Parallele; der hemmungslose Aufstieg der Senkrechten mußte durch eine gleich starke Wagerechte unterbrochen werden. Deshalb wurde der Fries eingefügt, der die beiden Stockwerke der Rückwand wieder säuberlich voneinander trennt. Entsprechend dieser Rückführung der Architektur in die Renaissance sind auch den Ornamenten die alten Rechte wieder eingeräumt: Sie reden wieder lauter mit als in Hanau, obgleich sie viel weniger zu sagen haben.

Die kluge Komposition halte ich für das Werk Johann Robyns, d. h. des Meisters, der das Grabmal in Hanau gearbeitet hat. Ausgeführt ist dagegen das Würzburger Denkmal von anderen Händen. Man braucht nur die Viktorien in den Zwickeln und die Reliefs der beiden Monumente miteinander zu vergleichen; in Hanau flüssige Eleganz, die selbst in Rom oder Florenz sich sehen lassen könnte; in Würzburg mühsame Schwerfälligkeit, die in das Milieu einer kleinstädtischen Werkstatt versetzt. Das Hanausche Denkmal hatte gar nichts Deutsches; das Zobelsche heimelt mit manchem Zug an, am meisten wohl durch den sachlichen und etwas spießbürgerlichen Ernst der Adorantengruppe. Auch die ungeschickten Stellungen mancher Figuren werden fast dankbar empfunden, weil sie Oasen des Persönlichen in einer unpersönlichen Wüste sind. Das

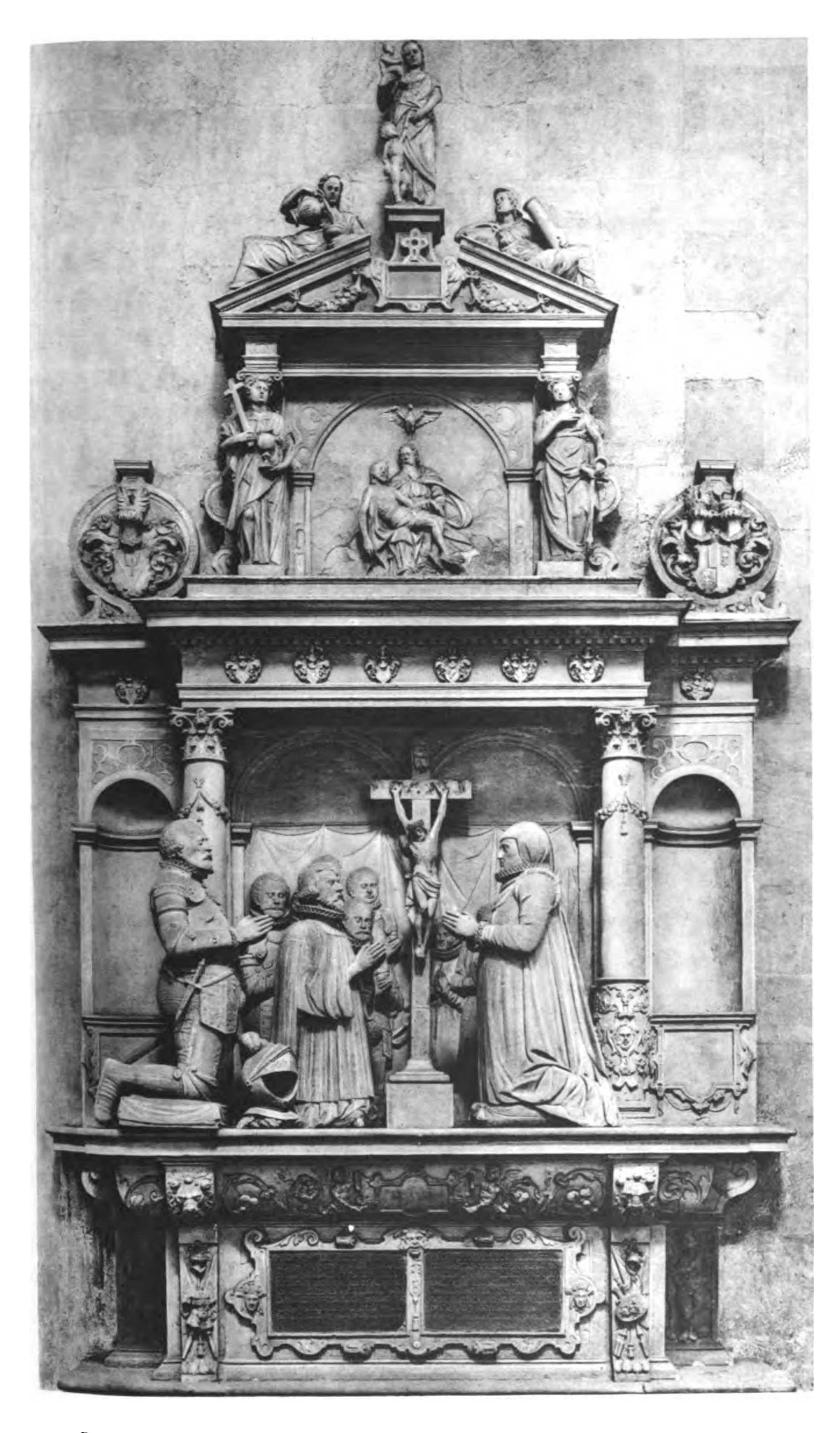
Unpersönliche, Mechanisierte ist es, was den Anblick des Würzburger Exemplars so unerfreulich macht. Der Sandstein hat etwas Gipsernes und Ausgelaugtes, alle Farbe ist entfernt, man fühlt sich in das Reich der Maschine versetzt, unter die Friedhofsplastik des 19. Jahrhunderts. Sehr frisch wird schon der Entwurf Robyns nicht gewesen sein. Der die Vorlage[335] mit aufmerksamem Auge und gleichgültiger Seele kopierende Deutsche wird ihn noch weiter ausgetrocknet haben, und schließlich ist im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts noch ein Restaurator über das Denkmal gekommen, der Würzburger Bildhauer Karl Behrens[336], einer der totesten Akademiker, dessen „Stil" man im Dom an seinem Grabmal des Bischofs Reißmann († 1875) kennenlernen kann. Er ist für das Gipserne des heutigen Zustandes verantwortlich zu machen: Mehrere Adoranten haben neue Nasen, Ohren und Dolche bekommen, einige Kinder, wie es scheint, auch ganz neue Köpfe, und das Ganze ist zuletzt schön glatt gerieben worden. Wie es ursprünglich ausgesehen hat, kann man an einigen Denkmälern des Mainzer Domes studieren, denn dort ist der Bildhauer nachher tätig gewesen, der den Robynschen Entwurf in Stein übertragen hat. Die Figuren des Zobelschen Auferstehungsreliefs — der muskulöse Christus mit dem kleinen plumpen eirunden Kopf, die temperamentlosen Wächter, die nicht wirklich handeln, sondern nur ein mattes „lebendes Bild" stellen — sind im Kreuzgang wiederzufinden, an einem halbzerstörten Alabasterrelief der Geißelung (Abb. 51): Dieselben Köpfe mit den herabhängenden Schnurrbärten und den Zylinder- oder mützenartigen Bedeckungen (zu vergleichen sind unter anderem der liegende Wächter in Würzburg und der Pilatus der Geißelung), dieselben eng anliegenden römischen Panzer, dieselbe Scheinaktion eines geistlichen Schauspiels. Zu der Geiselung gehören ferner zwei in den gleichen Größenverhältnissen gehaltene, ebenfalls stark beschädigte Reliefs der Dornenkrönung (Abb. 50) und der Austreibung aus dem Paradiese, dann zwei besser erhaltene kleinere, friesartig schmale, die in recht interessanten, vielfigurigen Kompositionen die Gefangennahme in Gethsemane und die Geburt mit den herbeieilenden Hirten darstellen (letzteres mit bemerkenswerten antikischen Ruinenarchitekturen), und endlich ein kleineres Relieffragment mit einer schwer deutbaren Szene (Zelte, eine schreitende Frau, die ein nacktes Kind an der Hand führt, ein schreitender und ein arbeitender Mann). Diese Reste waren sicherlich ursprünglich Teile eines nicht großen, aber kostbaren Altars. Sie sind an und für sich so gut gearbeitet und enthalten soviel niederländische Züge — besonders in den Architekturen

und der Landschaft der kleinen Stücke — daß sie sehr wohl von Robyn selbst herrühren könnten. Dem steht aber entgegen, daß am beglaubigten Hauptwerk Erhard Bargs, dem Echterschen Familiengrabmal in Hessental, ein Apostel Paulus als das Vorbild mehrerer Schergen der Passionsreliefs wieder zu erkennen ist — in Haltung, Kopfform und Barttracht, daß auch zu anderen Bargschen Werken Beziehungen bestehen, während doch die geschickten kühlen Kompositionen von den Bargschen Originalerfindungen sehr verschieden sind. Aus diesen Feststellungen ergibt sich, wie mir scheint, die notwendige Folgerung, daß ein überlegener Niederländer, aller Wahrscheinlichkeit nach Robyn, die sämtlichen Reliefs entworfen, die Ausführung der meisten aber Barg überlassen hat[337]. Nach Robyns Rückkehr in seine flämische Heimat scheint Barg in Mainz geblieben zu sein und anderen Bildhauern geholfen zu haben. Denn am Grabmal des Kurfürsten Daniel Brendel von Homburg, das erst nach 1600 entstanden[338] und sicherlich nicht mehr von Robyn entworfen ist, finden sich in den Bogenzwickeln zwei geflügelte Frauen mit großen Füllhörnern, die genau dieselben Gesichter, wie zwei Kinderengel am großen Hessentaler Denkmal haben: Hervorquellende Augen mit leeren Blicken, „verschnupfte Nasen", herabhängende Unterlippe. Neben der Attika aber stehen dieselben Tugenden wie am Würzburger Zobeldenkmal, mit den kleinen Köpfen und den hoch gegürteten, fein gefälteten, nirgends durch Querfalten gehemmten Gewändern. Ebenso gefältelt ist auch die Alba des Kurfürsten und von der Spitze des Grabmals segnet ein auferstandener Christus, der denen des Zobeldenkmals und des Geißelungsreliefs höchst ähnlich ist[339]. Die Architektur und Ornamentik haben aber weder mit Robyn noch mit Barg etwas zu tun: Die Formen des Hauptwappens weisen in jene Mainzer Werkstatt, die mit dem Namen Dickhard in Verbindung gebracht worden ist. Auf dieses Denkmal wird noch einmal zurückzukommen sein.

6) Das klassizistische Meisterwerk des Mainzer Doms, das Musterbeispiel des Florisstils am Mittelrhein ist das bekannte Grabmal der Familie von der Gablentz[340]. (Taf. II.) Der Domherr Johann Bernhard († 2. Februar 1592) hat es sich selbst, seinen Eltern Sebastian († 1573) und Barbara († 1570), fünf ritterlichen Brüdern und zwei jungen Schwestern errichten lassen, ob noch zu Lebzeiten oder durch seine Testamentsvollstrecker, ist in der Inschrift nicht gesagt. Wahrscheinlich ist es zu Anfang der neunziger Jahre entstanden[341], unmittelbar nach dem Zobelschen Grabmal, denn es steht diesem sehr nahe, übertrifft es aber in jeder Beziehung an Reife. Das Material ist Sandstein. Die Be-

malung wird auch im ursprünglichen Zustande keinerlei Bedeutung gehabt haben, denn die Plastik ist, ebenso wie in Hanau, durchaus farblos empfunden. Von späteren Ergänzungen ist am bemerkenswertesten der Kruzifixus, der kaum vor 1700 entstanden sein kann. Er setzt Rubens und van Dyck voraus und ist wahrscheinlich von dem Meister des prachtvollen Epitaphs für den Domherrn Heinrich Ferdinand von der Leyen († 1714) gearbeitet. Der ursprüngliche Heiland muß höher gehangen und seine Arme horizontaler ausgebreitet haben. Mit dem Zobelschen Grabmal hat das Galentzsche das Hauptmotiv der auf dem Sarkophage knienden Stifterfamilie gemein, ferner im wesentlichen auch die Einzelformen des Sarkophags, seine Stützen, Bänder und Löwenköpfe; dann den Festonschmuck der korinthischen Säulen und schließlich, was am beweiskräftigsten ist, das wichtigste Adorantenpaar: Denn die Eltern Gablentz könnten mit dem Ehepaar Zobel beinahe vertauscht werden. Wie in Hanau, bestehen enge Beziehungen zu den Spätwerken des Floris. Die Karyatiden-Tugenden der Attika und die Wappenmedaillons haben am Königsberger Herzogsgrabmal ihre Vorbilder, die Arabeske in Tournai und Roskilde. Im Gegensatz zu Hanau und Würzburg ist im Aufbau das Hauptmotiv nicht der Triumphbogen, sondern die Ädikula. Das bedeutet, daß an Stelle der Vertikale die Horizontale die Führung übernommen hat, ohne indessen jene irgendwie zu unterdrücken. Ruhiges Gleichgewicht ist das Wesen dieses Kunstwerkes. Es hat die klassische doppelte Dreiteilung (d. h. drei Stockwerke, von denen jedes wieder ein Dreiklang ist), ist fast doppelt so hoch als breit und in den Verhältnissen mit Überlegung abgewogen. In Deutschland gibt es kaum ein zweites Bildwerk, das so sehr die Bezeichnung „Hochrenaissance" verdiente und doch sind auch hier Barockelemente vorhanden. Ein gebrochener Giebel mit liegenden Tugenden bekrönt den Aufbau und leere Nischen und leere Kartuschen konzentrieren die Aufmerksamkeit auf die Adorantenfamilie. Die Heimat dieses Motivs ist Michelangelos Mediceerkapelle — die Kenntnis kann durch Georg Robyn oder durch Stiche vermittelt sein.

Eine große Verbesserung gegenüber Würzburg ist die Komposition der Hauptgruppe. Sie ist völlig aus aller Steifheit befreit und doch erfüllt von ruhiger Würde. Das Elternpaar ist pietätvoll in den Vordergrund gestellt, aber nur die Mutter kniet in der Ädikula, der Vater vor einer Säule. Denn da der männliche Teil der Familie viel zahlreicher war als der weibliche, konnte nur so das Gleichgewicht gewahrt werden. Der Domherr kniet in der zweiten Reihe, wodurch er



Johann Robyn, Grabmal der Familie v. d. Gablentz, ca. 1590
Mainz, Dom.

als Sohn, und in der Mitte der Gruppe, wodurch er als Stifter gekennzeichnet ist. Sein verlorenes Profil leitet zu der fast frontalen Gruppe der übrigen Geschwister hinüber, die ins Relief des Hintergrundes geschoben, als Chor den Hauptakteuren assistieren.

Interessant ist ein Vergleich mit dem Hanauer Grabmal. Beide Werke haben im südwestlichen Deutschland kaum ihresgleichen an klarer Monumentalität, aber ihre Gefühlsfarbe ist geradezu entgegengesetzt. In Hanau herrschte Diesseits-, in Mainz herrscht Jenseitsstimmung; in Hanau der Wille, in Mainz der Geist. In Hanau empfindet man den Monismus des in sich selbst gerundeten Daseins, die ursprüngliche Ganzheit, durch die noch kein Riß gegangen, das heitere Herrschen im ererbten Besitz. In Mainz ist der Dualismus zwischen Gott und Mensch gegeben, aber im Augenblick heiliger Versöhnung: Die Radien sind in den Mittelpunkt zurückgekehrt, alle Bewegung hat sich gelegt, tiefe Stille herrscht — die Adoranten nehmen gleichsam das Abendmahl. Dem entspricht die Verschiedenheit der Reliefs in den Aufsätzen. Dem Hanauschen Grafen in seinem stolzen Körper wird die Auferstehung des Fleisches versprochen — schöne Leiber bewegen sich in schönen Stellungen. Über der Familie von der Gablentz thront die einsame Dreieinigkeit ohne Gefolg und Schmuck, in wesenlosen Wolken. Der tätig gewesene, leidende Gott ist in den Schoß des Ruhenden zurückgekehrt, der Zweiklang wieder Einklang geworden. Dieselbe Stimmung kommt auch in der Ornamentik zum Ausdruck. In Mainz ist sie so dünn und abstrakt, wie in keinem zweiten Werk der schmuckfrohen Spätrenaissance. In Hanau war sie bei aller Zurückhaltung, voll fröhlichen konkreten Lebens.

Der unaufdringlichen Feinheit des geistigen Programms scheint die technische Ausführung ganz zu entsprechen. Die tadellose Sorgfalt, womit die architektonischen Glieder und Ornamente und besonders die Adoranten gearbeitet sind, ist sehr kühl akademisch, aber eine sinnlicher und persönlicher empfundene Plastik würde der vergeistigten Stimmung nicht günstig gewesen sein. Die fünf Tugenden der Attika sind etwas flüchtig gemacht und das Dreifaltigkeitsrelief ist ziemlich unbeholfen komponiert, aber da diese oberen Teile nur von weitem gesehen werden können, kann ihre relative Minderwertigkeit nicht weiter auffallen. Jedenfalls glaube ich kaum, daß irgend jemand vor dem Denkmal auf den Gedanken kommen könnte, daß es von zwei Künstlern gearbeitet worden wäre.

Und doch sind auch hier wieder die Spuren Erhard Bargs zu finden, und zwar noch bestimmter als am Zobelschen Grabmal. Daß der Entwurf von ihm sein

könnte, ist bei dem rein niederländischen Stil und bei der grundsätzlichen Andersartigkeit seiner eignen Kompositionen ausgeschlossen. Als Entwerfer kommt wohl nur Johann Robyn in Frage — aber die Hand, die den Kopf des ältesten der Brüder von der Gablentz gemeißelt (desjenigen, der zwischen dem Domherrn und dem Vater zu sehen ist), ist zweifellos dieselbe, die auch die Echterschen Brüder in Hessental gearbeitet hat. Die Kartusche der Inschrifttafel ist am Grabmal des Philipp Theodor von Manderscheid († 1590) in Wertheim wiederholt, das aus stilistischen Gründen Barg zugeschrieben werden muß[342], und der Gablentzsche Gottvater kommt ebenda im Attikarelief als stehender Prophet Ezechiel vor. Auch die Mainzer Tugenden, besonders die auf dem Giebel, haben dieselben Köpfe wie die Wertheimer Caritas — der enge Zusammenhang ist unbestreitbar, die Grabmäler sind nahezu gleichzeitig entstanden. Für das Manderscheidsche kann Robyn ebenfalls eine Visierung geliefert haben, dann aber kaum für den ganzen Aufriß, sondern nur für das Mittelstück mit der graziösen Figur des stehenden jungen Grafen.

7) Dasselbe gilt vom dritten Genossen, dem Grabmal des Johanniterkomturs Ulrich von Rambschwang († 1562), das aus der Würzburger Deutschhauskirche ins Münchner Nationalmuseum gekommen ist. (Abb. 51.) Der Komtur hat fast denselben Kopf, dieselbe Rüstung und denselben Helm wie Sebastian von der Gablentz, während die tischartige Bank hinter ihm und die Sphingen, die sein Wappen stützen, beim Grafen Manderscheid wiederkehren. Der in selbstbewußt schwungvoller Haltung auf dem Bauch eines überwundenen Türken stehende Ritter kann noch weniger als der junge Manderscheid dem etwas kleinbürgerlichen Geiste Bargs entsprungen sein, sondern lebt in der Sphäre höfischer, allgemein europäischer Kultur, die in der Kunst besonders von jenen verwelschten Niederländern verbreitet worden ist. Die merkwürdige Symbiose zwischen Robyn und Barg muß also mehrere Jahre gedauert haben, vielleicht bis zur Rückkehr des ersteren nach Ypern[343].

8) Außer den genannten Grabmälern und Altarfragmenten ist vielleicht noch ein bekanntes Würzburger Kunstwerk ihrem Bunde entsprossen: der Erker der Curia Conti, des jetzigen bischöflichen Palais[344]. (Abb. 54.) Da die Curie von dem Domherrn Ludwig Julius Echter erbaut worden ist, der 1588 mit seiner geistlichen Würde bekleidet wurde und 1609 starb, kann der Erker nicht vor ersterm und kaum nach letzterm Jahr entstanden sein. Man braucht

aber nicht so ängstlich zu datieren, sondern kann ruhig behaupten, daß er in der Zeit errichtet worden ist, wo Robyn noch in Würzburg war, oder sehr bald nachher. Denn seine ganze Sippe, alles was ihm im Stil verwandt ist, hat um 1590 das Licht der Welt erblickt. Die Hermen, die in seinen beiden Stockwerken den Fensterpfeilern vorgesetzt sind, haben ionische Voluten zwischen ihren Köpfen und dem Gebälk: Dieses Florismotiv ist in Würzburg nur noch einmal, nämlich am Grabmal des Heinrich Zobel († 1589) wieder zu finden. An den Schäften der Hermen hängen auffallend dünne Fruchtschnüre mit langen Troddeln in der Mitte: Sie kommen sonst nur noch an den Attikapilastern des Wertheimer Denkmals Manderscheid († 1590) vor. Die schmalen Flächen über den Fenstern sind mit einem symmetrischen, beschlägartigen Linienornament gefüllt: Ähnliche Gebilde schmücken das Kenotaph des Erasmus Neustetter im Würzburger Dom, das wahrscheinlich 1587 gearbeitet, ein so gut wie gesichertes Werk Erhard Bargs ist. Die Hauptzierde des Erkers, in der er sich gleichsam seines humanistischen Wesens selber bewußt wird, sind die Reliefbüsten römischer Kaiser unter seinen Fenstern[345]: Diese erinnern in Kostüm, Barttracht und Ausdruck an die Kriegsknechte der Mainzer Passionsreliefs, wenn auch zugegeben sei, daß hier die Ähnlichkeit etwas allgemein ist. Ich möchte überhaupt nicht zu bestimmt behaupten, daß gerade Barg den Erker gearbeitet hat. Trotz der vielen Beziehungen[346] zu seinen Werken bleibt ein Rest von Fremdheit, der zur Vorsicht mahnt. Aber daß die Komposition auf Robyn zurückgeht, d. h. den niederländischen Entwerfer der Grabmäler Zobel und Gablentz, steht für mich außer Frage, denn Grabmäler und Erker klingen mir nur wie verschiedene Worte derselben Stimme. Das Temperament ist dasselbe zum Klassizismus prädestinierte, die „aurea mediocritas" ist hier wie dort das Ideal. Das Ruhen im Gleichgewicht hat am Erker schon etwas Müdes und die kühle Klarheit etwas winterlich Erstarrtes. Die Architektur ist betont, die eigentliche Ornamentik vernachlässigt. Der Künstler scheint genau wie der des Grabmals von der Gablentz mindestens ebensosehr Baumeister wie Bildhauer gewesen zu sein. Von Johann Robyn ist es überliefert, daß er in seiner Vaterstadt auch einen Plan für ein Oratorium entworfen hat.

Der zweite Würzburger Erker, der mit Skulpturen geschmückt ist, der am Schönen Eck, ist nur eine Nachahmung: Ein armer Klient, der nichts Eigenes besitzt, sondern nur die dünngewordenen Kleider eines reichen Herrn trägt. Die Hermen an seinen Fenstern sind reine Kopien. Der übrige Schmuck ist fort-

gelassen, das ganze Gebäude ist kleiner und gedrückter. Einer der zünftigen Steinbildhauer, die um 1600 in Würzburg lebten, Paulus Michel, Thoma Eisenschmitt oder vielleicht auch Hans Rodlein wird diese billige und ziemlich plumpe Ware geliefert haben. Zum Glück für die Nachahmung steht das Vorbild nicht daneben. Der dekorative Zweck wird auch durch jene erfüllt.

Wenn die Denkmäler, die hier auf Johann Robyn getauft sind, wirklich von ihm herrühren — und es scheint mir fast alles dafür, so gut wie nichts dagegen zu sprechen — so war dieser fast in allem das Gegenteil Peter Ostens. Selbstverständlich sind beide durch dieselbe Rasse und Schule aufs engste verbunden; sie sind Figuren desselben Bildes, aber agieren darin, ganz wie ein Renaissancegemälde es verlangen würde, im Gegensinn und steigern durch diesen Kontrast gegenseitig ihre Wirkung. Ihr künstlerisches Verhältnis entspricht ihrem verwandtschaftlichen: Die relativ unruhige Munterkeit der Ostenschen Werke ist neffenhaft, verglichen mit der männlichen Reife der Robynschen. Osten war Dekorateur, Robyn Baumeister; Osten liebte zu plaudern, Robyn sagte das Notwendige; Osten hatte mehr Einfälle, Robyn größere Gedanken. Peter Osten muß man manche seiner Architekturen und die meisten seiner Figuren verzeihen; bei mehreren Werken Robyns übersieht man leicht die Ornamente.

Beider Kunst stammt nicht aus zweiter, sondern aus soundsovielter Hand. Die Ahnenreihe liegt besonders bei Robyn klar zutage: Cornelis Floris, die Sansovino, die römische Antike der augusteischen Zeit — lauter hochangesehene Namen, aber auch lauter Erscheinungen, deren Wesen nicht Schöpferkraft, sondern Klugheit; nicht Genie, sondern Geschmack; nicht Leidenschaft, sondern Würde ist. Und in diesem Sinne haben auch die beiden Niederländer in Würzburg gewirkt. Ihr Auftreten bedeutet deshalb eine so tiefe Cäsur in der Geschichte der mainfränkischen Plastik, weil sie ihr die bedeutendste Wendung gebracht haben, die ein Mensch oder eine Gesellschaft von Menschen überhaupt erleben kann: Die Wendung vom Unbewußten zum Bewußten, vom Instinktiven zum Verstandesmäßigen. Wenn man ihnen selbst auch nicht jede Innerlichkeit absprechen kann, so haben sie doch auf ihre deutschen Zeitgenossen sehr „mechanisierend" gewirkt (um einen heute beliebten Ausdruck zu gebrauchen). Indem sie ihnen ein überlegenes technisches Können, eine viel reichere und sichere Erkenntnis der Antike und der italienischen Hochrenaissance, einen anspruchsvolleren höfischeren Stil vor Augen stellten, zwangen sie die Zurückgebliebenen, aber auch bei sich und in sich Gebliebenen, aus sich heraus, d. h. zur

angestrengten Nachahmung und schamvollen Verleugnung des eigenen, als ärmlich und niedrig empfundenen Wesens. Alles Äußerliche ist durch sie gewaltig gesteigert und gefördert worden: Die Größe der Denkmäler, ihr Reichtum an Schmuckformen und bildlichen Darstellungen, die „Richtigkeit" in der Nachahmung der Antike und der florentinisch-römischen Hochrenaissance, endlich in sehr vielen Fällen auch die technische Qualität. Aber alles, was als „innerer Gehalt" empfunden wird, hat durch ihren Einfluß schwer gelitten, weil niemand zween Herren dienen kann, seiner Seele und der „Welt", Gott und dem „Mammon". Selbstverständlich haben auch sie keine sofortige völlige Verwandlung geschaffen. Ihre deutschen Nachahmer unterscheiden sich vielmehr von ihnen durch eine gewisse Zwiespältigkeit, indem sie entweder einen Rest ihres naiven Gefühlslebens unter der Last des Angelernten halb unbewußt, halb schuldbewußt bewahrt haben oder indem sie sich gegen das Fremde zu wehren suchen, meist durch ein heimliches oder offenes Zurückgreifen auf die Gotik. Diese Zwiespältigkeit gibt den deutschen Bildwerken der Hochrenaissance, wie in so vielen anderen Perioden, ihren besonderen, etwas tragischen Reiz. Aber das eigentliche Kennzeichen dieses Zeitalters ist doch, daß das Aufgezwungene, Fremde, Äußerliche weit stärker ist als das Freigewachsene, Eigene, Innerliche, oder was fast dasselbe ist, daß der Stoff über den Geist triumphiert. Ganz unbefangene, ganz innerliche Kunstwerke, wie es um 1560 noch die Grabmäler des vermutlichen Schnebach waren, kommen in den letzten dreißig Jahren des Jahrhunderts kaum mehr vor. (Ausnahmen sind höchstens einige schlichte Epitaphe Schlörs.) Die Ehe zwischen dem „gotischen" und dem „griechischen" Geist, die in der „Frührenaissance" glücklich war, weil in ihr der männliche Teil, der eingeborne gotische, die Herrschaft ausübte, wurden in der zweiten Periode, um es etwas geschmacklos drastisch auszudrücken, eine unglückliche Pantoffelehe, worin sich der eigentliche „Herr des Hauses" von der aus der Fremde hereingeholten Gattin entthronen und unterdrücken ließ.

VI. JOHANN VON BEUNDUM

Außer der Sippe Robyn—Osten scheint noch ein vierter Niederländer unter Bischof Julius in Würzburg gearbeitet zu haben. Wenigstens klingt der Name des Bildhauers, der das Relief mit der Ausgießung des hl. Geistes über dem Hauptportal des Universitätsgebäudes gemeißelt hat, stark niederdeutsch und auch sein Stil ist der typische der romanisierten Manieristen. Er wird in den Baurechnungen der Universität sechsmal genannt; die erste Erwähnung ist wie so oft die wichtigste. Sie findet sich im Register des Jahres Cathedra Petri 85 — 86 (A I Nr. 3): „60 fl. M. Johan von Beundum Bildhauern die sendung des heiligen Geists vber haupthor zu hauen ist Ime vberhaupt also verliehn." Im folgenden Register 86/87 (A II 1 Nr. 9) sind mehrere Teilzahlungen für die Arbeit notiert und eine Reise nach „Vnternbreit, daselbst etlich Stück zu holen". Dieselbe Nachricht wiederholt sich in einem Rechnungsheft aus demselben Baujahr (A I Nr. 4) und schließlich heißt es (ebenda S. 26): „67 fl. hatt gedacht M. Joh. von Beundum vff bestandene arbeith zu etlichmalen empfangen aber deren nur einestheils gefertigt vnnd darüber gestorben."

Das Pfingstrelief war bis zu seinem Tode, der im Frühling 1587 eingetreten zu sein scheint, wahrscheinlich fertig, die Umrahmung dagegen nicht, denn diese wurde später von Paulus Michel übernommen. Weitere Nachrichten über den Künstler existieren nicht. Vom Würzburger Universitätsbau wie ein Insekt von der Laterne aus der Dunkelheit gezogen, hat er mit billigsten Mitteln für seine Unsterblichkeit gesorgt und ist dann gestorben.

Das Relief (Abb. 46), das heute nur noch in einer flauen Kopie von 1886 (Herterich-Müller) existiert, ist nichts weiter als die wenig geschickte Übertragung eines Stiches von Johann Sadeler nach Martin de Vos[347]. (Abb. 45.) Der Stich selber ist nach Kompositionsprinzipien, Typen- und Gewandstil auch nur eine Nachahmung, nämlich der Raffaelschen Teppichkartons, aber immerhin eine fehlerlos virtuose. Die Änderungen Beundums sind keine Verbesserungen. Die Plattwalzung des Räumlichen ins Flächenhafte, die Hinauspressung der Perspektive und der Zimmerwände geschah aus einem richtigen Instinkt für die Bedürfnisse des Reliefs (oder auch nur in Erinnerung an Vorbilder), aber in so mechanischer Weise, daß eine Häufung von Figuren und sinnlose Löcher in der Komposition entstanden. Die Apostel des Stichs sind kräftige Gestalten in großzügig

drapierten Gewändern und sollen erregte aber würdige Leute darstellen. Im Relief ist eine kleinlich zappelnde Gesellschaft beisammen, in die Disziplin eigentlich nur noch die ruhige Figur des anbetenden Stifters hineinbringt. Da diese aber außerhalb kniet und viel größer ist, so wirkt ihr Eingreifen beinahe wie eine Vergewaltigung.

VII. ERHARD BARG

Auch dieser schon so oft erwähnte Bildhauer ist durch den Bau der Julius-Universität nach Würzburg gezogen worden. Als Mensch scheint er einer der merkwürdigsten unter den Künstlern seiner Zeit gewesen zu sein. Die Nachrichten, die sich über ihn erhalten haben, sind ungewöhnlich farbig, aber durchwegs wenig schmeichelhaft für ihn.

Er stammte aus Schwäbisch-Hall[348]. Bei wem er gelernt hat, ist unbekannt. Der Ort, an dem er zum ersten Male auftaucht, ist Aschaffenburg. Am 6. März 1582 übertrug Dietrich Echter, ein Bruder des Bischofs Julius, auf ihn den Vertrag, den er am 30. Juli 1581 mit Albrecht Frid abgeschlossen hatte, über Anfertigung eines Epitaphs für seine Eltern, sich selbst und seine Geschwister[349]. Das Grabmal wurde in der Kirche zu Hessental bei Mespelbrunn aufgestellt. Der Bildhauer bekam dafür 205 Gulden, zwei Malter Korn und ein halb Fuder Wein, während dem Frid 260 Gulden, fünf Malter und ein ganzes Fuder versprochen worden waren. Die Herabsetzung des Preises ist wohl ein Beweis, daß Barg damals noch jung und wenig bekannt war[350]. Vielleicht war er Frids Geselle gewesen und hatte die Werkstatt des Verstorbenen übernommen. Seine erste Leistung muß befriedigt haben, denn am 22. Juli 1583 wurde ihm ein zweites Echtersches Familiengrabmal für dieselbe Kirche in Auftrag gegeben[351]. Diesmal war Bischof Julius selbst der Kontrahent. Zwei Ahnen von ihm, beide Philipp mit Namen, die schon 1535 und 1549 gestorben waren, sollten durch das Grabmal geehrt werden. Der Lohn betrug 70 Gulden, drei Malter Korn und ein halbes Fuder Wein, wovon 18 Gulden schon bei Unterzeichnung des Vertrages bezahlt wurden. Auf der Rückseite des „Dingzettels" sind Teilzahlungen notiert, von denen eine am 8. August Bargs „Hausfrau" zu Aschaffenburg ausgehändigt wurde. Er war also damals schon verheiratet und lebte in der genannten Stadt. Nach Erledigung dieser Arbeit scheint er nach Würzburg gekommen zu sein, entweder vom Bischof gerufen oder im Vertrauen auf seine guten Beziehungen zu ihm. Er wurde denn auch am Universitätsbau beschäftigt. Im Jahre zwischen Petri Cathredra 85 und Petri Cathedra 86 erhielt er 10 Gulden, 3 Pfund, 6 Pfennig für drei Wappen — das päpstliche, kaiserliche und bischöfliche[352] —, und auf dieselbe Zeit bezieht sich wahrscheinlich eine zweite Notiz, die folgendes meldet: „133 fl. M. Erharn Barchen Bildthauern vonn Schwebischen Hall vff zwei angenommene geding, alß für vier seulen vorauff die Tugenden annß Kirchen-

portall, zwei bildter uffs Hauptthor, dann vnseres gnedigen fürsten vnnd herrn wappen mit Schilt vnnd Hellmenn vnnd zwei lygendte Kinndter vfs thor 110 fl. mehr fur 2 bildter annß Haupthor Scientiam e. diligentiam, dan Lawennkopff vnnd gefriß zuhauven. — 26 fl. so zusamen 136 fl. machen, alß er Bildthauer so ein vnordenlich leben gefuhren, das er deß bestandts ein (oder nie?) Zukommen kommen, Ist er hinweggezogen vnnd der arbeit einstheils vnuerfertige bleiben lassen[353]." Aus Würzburg, wo also sein ungezügeltes Wesen schon zutage trat, kehrte er in seine Heimat, die Haller Gegend, zurück. Am 8. Oktober 1585 übernahm er die Herstellung eines Epitaphs für den verstorbenen Eberhard von Stetten in Kocherstetten[354], muß sich dabei aber miserabel benommen haben. Denn er wurde als ein „ehrloser, verlogener und versoffener Bösewicht und Hudler" von den Stettens davongejagt, und Sem Schlör mußte das Epitaph in seiner Haller Werkstatt vollenden. Bei diesem Meister fand auch Barg eine Unterkunft. Er trat im Jahre 1586 in dessen Werkstatt ein, wurde mit anderen Worten wieder Geselle[355]. Offenbar war er ein haltloser Mensch, vielleicht ein Alkoholiker, dem der Verzicht auf die Selbständigkeit nur gut bekam. Im Jahre 1586[356] arbeitete er mit Schlör zusammen in Stuttgart am Skulpturenschmuck für das herzogliche Lusthaus und am Gesamtdenkmal der Württembergischen Grafen für den Chor der Stiftskirche. Am 14. Januar 1587[357] schrieb er aus Stuttgart, als Schlörs Gehilfe, an den Komburger Syndikus Göltz, daß Schlör, wegen „seiner wichtigen gescheffften, mit denen er allhie beladen", nicht nach Hall gekommen sei, und führte dabei als Arbeiten, die ihn selber beschäftigt hatten, folgende auf: 1) Zwei Wappen für das Schloß Gebsatel bei Rothenburg o. d. T. 2) Drei Stück an der ersten Tür (wohl in Großkomburg). 3) Eine in dero (d. h. des Würzburger Domprobstes und Dekans von Großkomburg Erasmus Neustetters) Epitaphium gemachte Landschaft. Derselbe Komburger Syndikus verklagte ihn aber damals oder kurz vorher (1586/87) beim Herzog von Württemberg, für den er in Stuttgart arbeitete, daß er ein Alabasterepitaph für Eichstätt, wofür er schon einen Vorschuß bekommen, immer noch nicht abgeliefert hätte[358]. Diese ungünstige Nachricht ist das letzte, was die Archive bisher zu seiner Biographie hergegeben haben. Nur auf dem Wege der Stilkritik kann man seinen Lebenslauf weiter verfolgen. Was 1586 und 1587 Schlör für ihn bedeutete — der Halt für seine schwankende Natur — muß später um 1590 Johann Robyn für ihn geworden sein. Seine Spätwerke sind sämtlich wieder am Main zu finden, die letzten um die Jahrhundertwende entstanden. Da einige von

diesen zu seinem besten gehören, scheinen seine moralischen Defekte seinem Künstlertum nicht viel geschadet zu haben.

Von seinen urkundlich beglaubigten Werken haben sich die meisten erhalten: 1) Das Echtersche Familiengrabmal von 1582 in Hessental; 2) das im selben Kirchenchor aufgestellte Grabmal „beider Echter" (Philipp d. Ä. [† 1535] und Philipp d. J. [† 1549]); 3) die Figuren der Diligentia und Sapientia und die Löwenköpfe usw. am Hauptportal der Würzburger Universität (meist nur in Kopien) von 1585; 4) das Denkmal des Eberhard von Stetten in Kocherstetten 1585/86, von Schlör vollendet; 5) das Kenotaph des Probstes Erasmus Neustetter im Würzburger Dom 1587 und 6) ein Portal im Zwinger von Großkomburg. Sieben weitere Grabmäler lassen sich ihm mit größter Wahrscheinlichkeit zuschreiben; 7) die Epitaphe des Kindes Daniel Echter († 1582) in der Franziskanerkirche zu Würzburg; 8) des Kanonikus Wilhelm von Rosenbach († 1574 in St. Burckard) zu Würzburg (wohl gleichzeitig mit dem vorigen entstanden, zirka 1582) und 9) des Domherrn Gottfried von Wirsberg (wahrscheinlich von 1587) in der Würzburger Sepultur; ferner 10) die größeren Grabmäler des Hans und der Anna Maria von Wolmershausen († 1581/93) im Chor der Pfarrkirche von Crailsheim (zirka 1586/87) und 11) des Schenken Heinrich d. I. v. Limburg († 1585) und seiner Gattin in Gaildorf (Württembergisch-Franken, aus derselben Zeit); endlich als Spätwerke 12) das Denkmal des Grafen Philipp Theodor v. Manderscheid († 1590) in der Stadtkirche von Wertheim und 13) das Kinderepitaph der Anna Maria von Grumbach († 29. Dezember 1598) in der Dorfkirche zu Burggrumbach bei Würzburg. Dazu kommen dann noch die mit Robyn gemeinsam gearbeiteten Werke (Grabmäler Zobel, Gablentz, Rambschwang, die Mainzer Passionsreliefs, evtl. der Erker der Curia Conti).

1) Das so oft schon erwähnte Grabmal der Familie Echter von Mespelbrunn in Hessental (1582) (Abb. 47) ist eines der stattlichsten Spätrenaissancedenkmäler Unterfrankens. Als Material ist feinkörniger grauer Sandstein verwendet, für die drei Inschrifttafeln roter. Die Gesimse, die Gewandsäume usw. sind vergoldet, die Fruchtbündel an den Inschrifttafeln, die Wappen und das Auferstehungsrelief im obersten Medaillon sind bunt bemalt. Die Komposition ist nur zum Teil Bargs eigne Erfindung, die Hauptmotive waren ihm durch den Vertrag vorgeschrieben, den Dietrich Echter mit Albrecht Frid abgeschlossen hatte, und den er samt einer Visierung unverändert übernehmen mußte. Diese Visierung war vielleicht von Frid, vielleicht aber auch von einem

dritten Künstler, denn, wie aus zahlreichen Dingzetteln hervorgeht, erhielten wenig angesehene Bildhauer in der Regel die Vorlagen von den Bestellern, die sie von berühmten Bildhauern und Malern bezogen hatten.

Aus dem Text des Vertrages (siehe d. Beilage) geht hervor, daß folgende Teile vorgeschrieben waren: Das merkwürdige Hauptmotiv der „Kapelle", d. h. der apsisartigen Höhle, in der die Stifterfamilie kniet; die Anordnung der Adoranten im Halbkreis um das Kruzifix[359], unter allmählicher „Verjüngung", d. h. Verkleinerung der Figuren nach der Mitte zu; der freistehende Kruzifixus; die vier Engel, die ihn umschweben; der Gottvater (im Vertrag heißt er „Salvator"!) in Wolken; die beiden Apostel Petrus und Paulus; der Ort und die Form der beiden Hauptwappen. Barg hat sich aber in mehreren Punkten Abweichungen erlaubt; manche davon sind kunsthistorisch gleichgültig, andere bemerkenswert. Nur familiengeschichtlich interessant ist[360], daß er alle drei erwachsenen Schwestern des Bischofs Julius in der Tracht verheirateter Frauen dargestellt hat, während der Vertrag für Cordula, die jüngste, noch Mädchenkleidung vorgesehen hatte. Diese war inzwischen (1581) auch in die Ehe getreten. Zwischen den vier lebensgroßen Frauen kniet in winziger Figur die kleine Maria, die 1552 geboren und schon als Kind gestorben war.

Stilgeschichtlich beachtenswert ist dagegen, daß er die ausbedungenen zwei „Kolumnen", d. h. Säulen, durch vier gekuppelte Pilaster ersetzt hat, worin sich ein Einfluß von Robyns Hanauer Epitaph und das neue Streben nach Steigerung der Effekte kundtun dürfte. Ferner, daß er die „Anaten", d. h. die Ahnenprobe nicht „innen am Stein im Bogen herum" angebracht, sondern an die Pilaster geheftet, was ähnlich gedeutet werden kann und als eines seiner Lieblingsmotive von ihm stets wiederholt worden ist. Dann, daß er statt der Bilder, d. h. der Reliefs, die auf Säulen kommen sollten, Tafeln mit Versinschriften eingeschoben hat, was die Rhetorik und den Rationalismus der neuen Zeit illustriert. Endlich, daß er nicht nur fünf Figuren, sondern alle „ledig", d. h. vollplastisch gemeißelt hat, worin man sein und seiner Zeit vermehrtes Interesse für das Kubische erkennen kann. Noch wichtiger sind die Dinge, die er aus Eigenem hinzugetan hat: 1) Die nackten Figuren von Adam und Eva in den Bogenzwickeln, die zwar nicht gerade glücklich sitzen, aber als Akte vorzüglich, mit merkwürdig reger Sinnlichkeit gestaltet sind und 2) die hohe Attika, die vielleicht auch durch das Hanausche Grabmal angeregt, dem ganzen erst das große Pathos verleiht. Weniger gelungen sind das bekrönende Medaillon mit dem Relief der Auf-

erstehung, das dem des Hans Rodlein am Königsteinschen Epitaph in Wertheim so ähnlich ist, daß einer der beiden Bildhauer es dem anderen abgesehen haben muß, und die ziemlich gleichgültigen allegorischen Frauen, die von zirka 1575 ab zum notwendigen Inventar jedes größeren Grabmals gehören.

Die Steigerung der Größenverhältnisse und der Zahl der Figuren, die Vermehrung und Vergrößerung der Kartuschen und Wappen, die Einführung großer räumlicher Motive sind lauter Eigenschaften, durch die sich das Bargsche Werk von den älteren der Würzburger Renaissanceplastik unterscheidet und sich ins Gefolge der niederländischen Romanisten einreiht. Besonders deutlich offenbart sich der neue Geist in den beiden Aposteln, die sich nur einem interessanten Kontrapost zuliebe und um die majestätisch einrahmenden Pilasterpaare noch mehr zu verstärken, vor diese postiert haben, von hier aus nach dem gekreuzigten Heiland zurückschauen und dadurch zu gespannten Kurven werden. Sie bringen Bewegung und Pathos in die Komposition, aber auch ein ausgesprochen barockes Element, in dem Sinne, daß ihre Pose zwar dekorativ effektvoll, und nur in sehr geringem Maße psychologisch motiviert ist. Ähnlich liegen die Dinge bei den Putten, die das Blut Christi auffangen, nur daß an ihnen, besonders bei den größeren noch ein anderes neues Interesse mitgearbeitet hat, nämlich jene selbe, nicht ganz keusche Sinnlichkeit, die schon die Figuren von Adam und Eva geschaffen hatte. Die völlig nackten untern Engelknaben[361] stellen ihre prallen Glieder und ihre merkwürdig eingehend und naturalistisch wiedergebenen Geschlechtsteile sehr aufdringlich zur Schau, sind aber zugleich so derb, etwas dummdreist und dorfjungenhaft, daß man ihnen nicht böse sein kann, sondern sie eher humoristisch nimmt. Die Mischung von Prunk, Pose und sehr weltlicher Sinnlichkeit einerseits, von volkstümlicher, etwas plumper, aber frisch zugreifender Kraft andererseits charakterisiert das Denkmal und stellt Barg in ein ähnliches Verhältnis zu der wohltemperierten Allerweltskunst der Osten und Robyn, wie Peter Dell d. Ä. neben der kühlen Würde Loy Herings stand.

2) Das zweite Hessentaler Denkmal Bargs steht dem ersten gegenüber und würde, auch ohne daß der Vertrag es bezeugte, als Arbeit derselben Hand zu erkennen sein. „Nepotes majoribus memoriam fieri fecerunt" steht in der Inschrift. Bischof Julius hat, um sein Geschlecht und sich selber zu verherrlichen, seinen Großvater und dessen älteren Bruder, die schon vor langer Zeit gestorben waren, beide Philipp mit Namen, nachträglich geehrt (die Todesjahre sind 1535 und 49, Julius Echter selbst ist 1545 geboren). Der Aufbau ent-

hält sich aller auffälliger Neuerungen: Er ist der hergebrachte dreiteilige. Im Bildfelde knien die beiden gepanzerten Herren hintereinander, nach links gewendet, vor einem fast frontalen Kruzifix. Der Aufsatz ist halbrund, Fides und Caritas liegen auf dem Bogen, Spes steht als bekrönende Figur oben — alle drei erinnern an ihre stehenden Schwestern am gegenüberstehenden Grabmal. Die Inschrifttafel am Sockel ist mit völlig nackten, männlichen Profilfiguren geschmückt, die durch Rollwerk gesteckt sind — sie sind Adam und Eva von Nr. 1 ähnlich.

Auch zu diesem zweiten Grabmal hat Barg eine fremde Visierung benutzen müssen. Im Dingzettel, der im übrigen viel weniger ausführlicher ist als der vorige, heißt es: „Nemblich soll er Meister ein Epitaphium mit schöner reiner erhabener arbeit nach der ime überreichten Visirung gein Hessental bey Mespelbrun bey seiner eigen Cost zwischen hier (22. Juni 1583) und nachstkunftigen Herbst vffs allervleissigst machen vnd verfertigen." Da Bischof Julius der Auftraggeber war, wird wohl ein Würzburger Künstler die Zeichnung gemacht haben. Robyn war damals schon am Universitätsbau beschäftigt, aber mit seinem Stil hat das Epitaph wenig gemein. Man mag an einen der in den letzten Jahren des Jahrhunderts oft genannten Würzburger Maler denken, Alexander Müller oder Jakob Cay. Eine hervorragende Leistung ist der Aufriß nicht.

3) In den Bogenzwickeln des Hauptportals der alten Universität in Würzburg[362] sitzen zwei bekränzte Frauengestalten, die nach der Notiz in der Baurechnung die Wissenschaft und den Fleiß darstellen sollen. Es sind nur Kopien von 1886, aber offenbar sehr genaue, denn die beiden Damen sind in einer ganz ähnlichen abrutschenden Lage wie Adam und Eva in Hessental, nur kauern sie bedeutend hilfloser. Nach ihren mürrischen und wenig intelligenten Gesichtern könnten sie die ältern Schwestern der großen Hessentaler Putten sein. Ihre Gewänder sind reich, aber kleinlich drapiert, in einem auffallend scharfen, zeichnerischen Stil.

Von den Löwenköpfen „vnnd Gefrieß" (womit wohl die Ringe, die die Löwen im Maul tragen, gemeint sind) an den Säulenpostamenten ist einer, wie gesagt, noch im Original erhalten. Das Motiv ist wie so vieles andere aus den Niederlanden nach Deutschland gekommen. Barg kann es bei Robyn kennengelernt haben oder in Aschaffenburg, am Epitaph des Martin Flatt († 1567) (jetzt im Münchener Nationalmuseum).

Das dreifache Wappen mit den zwei kleinen nackten Putten wird auch im

Original eine sehr saubere, aber etwas trockene und kleinliche Arbeit gewesen sein. Nicht von Barg herzurühren scheinen die sehr feinen Köpfchen und Rollwerkornamente am Gebälk der Säulen, wenigstens werden sie in den Baurechnungen nicht erwähnt.

4) Am Denkmal des Eberhard und der Margarete von Stetten in Kocherstetten[363] sind alle Hauptfiguren zweifellos von Barg: Die Adoranten, der frontale Kruzifixus zwischen beiden und der Gottvater in Wolken über dem Kreuz[364]. Alle vier sind nicht viel mehr als Wiederholungen der entsprechenden Figuren am Hessentaler Denkmal, nur weniger sorgfältig gearbeitet. Das minderwertigste Stück ist der Gottvater, das beste, bezeichnenderweise, der nackte Heiland. Adam und Eva kommen auch hier als kleine stehende Figuren in den Bogenzwickeln vor, sind aber, verglichen mit den Hessentalern, sehr ungeschickt und gleichgültig und wahrscheinlich erst von Schlör hinzugefügt. Von diesem dürften auch das große Wappen im Aufsatz mit den danebensitzenden Putten und das meiste in der Umrahmung herrühren. Diese Teile sind durchaus nicht besser als die Bargschen, sondern im Gegenteil kleinerlicher, ängstlicher. Das vernichtende Urteil in den Kocherstettner Akten muß mehr durch den Menschen als den Künstler Barg provoziert worden sein. Denn als Kunstwerk kann sich sein Grabmal getrost neben allen anderen der Haller Gegend sehen lassen. Ja, es übertrifft die meisten erheblich an Qualität[365].

5) In der Zeit, wo er in Schlörs Werkstatt arbeitete und dieser sein „jetziger Meister“[366] war, ist jedenfalls auch das Kenotaph des Würzburger Domprobstes und Komburger Dekans Erasmus Neustetter, gen. Stürmer (Abb. 49), entstanden und im Dom zu Würzburg aufgestellt worden. Es ist sicherlich identisch mit dem Epitaphium „mit der Landschaft“, das Barg in seinem Brief vom 14. Januar 1587 erwähnt, denn die Platte hinter dem Adoranten ist mit einer Reliefansicht des Stiftes Großkomburg geschmückt. Das zweite und Hauptgrabmal Stürmers, das in der Komburger Stiftskirche aufgestellt ist, hat kein solches Detail und ist außerdem, laut Inschrift, schon im Jahre 1570 vollendet worden[367]. Die Umrahmung des Würzburger Kenotaphs ist aus Sandstein, die Figuren sind aus Alabaster. Der jetzige Kruzifixus ist eine Ergänzung aus Gips; auf der von Salver für sein großes Werk von 1773 „Proben des hohen deutschen Reichsadels usw.“ gestochenen Abbildung des Denkmals (S. 428) fehlt das Kreuz bis auf den unteren Stumpf. Auf derselben alten Ansicht haben aber auch die beiden Hermen, die die seitlichen Ausladungen des

Epitaphes bilden, lange Bärte, während heute nur die linke männlich ist, die rechte aber eine junge üppige Frau darstellt. Diese Frau ist aber nicht modern, sondern gehört sicherlich zum ursprünglichen Bestande. Salvers Stiche sind als kunsthistorische Quelle nur mit Vorsicht zu benutzen.

Der Stil des motivreichen, aber etwas kleinlichen Werkes ist eine Mischung aus Bargs Eigengut und Schlörschen Beigaben. Aus eigenem Vermögen geschaffen sind der Adorant, der Gottvater in Wolken und die Wappenpilaster, die sämtlich mit den Hessentaler Sachen zusammengehen. Neu sind die seitlichen Ausladungen und vor allem die vielen Beschlägmotive im Untersatz, in den Bogenzwickeln, dem Fries und der Umrahmung des Wappenaufsatzes. Das Beschläg ist das Lieblingsornament Schlörs. Im Würzburgischen und Mainzischen hat es nie eine große Rolle gespielt. Wenn es dort auftritt, kommt es fast immer aus Schwaben[368]. Die zackige, durchbrochene, wie mit der Laubsäge gearbeitete Umrahmung des Hauptwappens gehört zur selben Gattung wie die Wappenrahmen am Gesamtdenkmal der württembergischen Grafen in Stuttgart, die ebenfalls von Barg gearbeitet sein mögen. Sonst kann sich dessen Anteil am Meisterwerk Schlörs nur auf Kleinigkeiten erstrecken, z. B. auf die Masken am Fries und den Postamenten der Putten und vielleicht auch auf die Hermen mit ihren spitzbärtigen Köpfen (die eine ziemlich große Ähnlichkeit mit ähnlichen Dingen in Hessental haben[369]).

Der Entwurf zum Kenotaph Neustetters könnte von Schlör herrühren. Barg war ja immer in erster Linie Ausführer fremder Visierungen und wird es in jener Zeit besonders gewesen sein, wo er, wie es scheint, einen moralischen Zusammenbruch erlitten und auch äußerlich Knechtsgestalt angenommen hatte.

6) Dem Neustetterschen Kenotaph im Stil nahe verwandt ist ein großes Portal im Zwinger der Feste Großkomburg (zwischen beiden Toren, links vor dem berühmten romanischen Torbau)[370]. Es hat fast dieselben Zwickelfüllungen und sehr ähnlich empfundene Beschlägbänder neben dem Wappenaufsatz. Außerdem erinnert es in seiner breiten und derben Gesamtform auch an das Haupttor der Würzburger Universität — hier wie dort schmükken Löwenmasken die Postamente der Stützen. (Die Komburger sind freilich viel breiter und gröber.) Da außerdem das eine der beiden Wappen der Attika das des Erasmus Neustetter ist, so spricht alles dafür, daß Barg eben für dieses Portal jene drei „Stücke" zugerichtet und ausgemacht hat, die er in seinem Brief vom Januar 1587 erwähnt.

7) Unter den nicht beglaubigten Werken Bargs steht *ein kleines Kinderepitaph in der Würzburger Franziskanerkirche*[371] (Abb. 48) zeitlich und der Qualität nach an erster Stelle. Es ist einem Söhnchen seines ersten Auftraggebers, Dietrich Echter, Daniel gewidmet, und zwar ist dieses Kind fast gerade einen Monat (7. Februar 1582) vor dem Abschluß des Vertrages über das Hessentaler Familiengrabmal gestorben. Wenn schon diese äußeren Tatsachen das kleine Kunstwerk — es verdient diese Bezeichnung auch im Sinne der Qualität — in seine unmittelbare Nähe rücken, so macht der Stil die Vermutung zur Gewißheit. Denn das Kind ist ganz ähnlich gestellt wie die Apostel des Familiengrabmals; seine Pilasternische ähnlich geschichtet und mit ähnlichen Ornamenten geschmückt wie das Kenotaph Neustetters; die Löwenmasken an den gerollten Konsolen des Untersatzes stimmen genau mit dem einzigen Original am Hauptportal des Kollegienhauses überein; die schönen Akanthusdecken der Hauptwappen sind ebenfalls an den dortigen Portalen wiederzufinden, und das ungeschickt auf einen Kämpfervorsprung gestellte kleine Kruzifix ist im größeren Format wiederholt am gleich zu nennenden Rosenbachschen Epitaph in St. Burckard. Was für die beiden Hessentaler Denkmäler bezeugt ist, wird wohl auch für dieses gleichzeitige Kunstwerk zutreffen, nämlich daß Barg einen fremden Entwurf benutzt hat. Einige Details an der im allgemeinen vorzüglichen Kinderfigur sehen ein wenig nach Kopistenmache aus, so der etwas zu kurz geratene linke Oberschenkel und die außerordentlich sichere Eleganz des Aufrisses, welche dem Gedanken von vornherein die Richtung nach Robyn gibt, der ja in denselben ersten Monaten des Jahres 1582 in Würzburg eintraf und ein paar Schritte von der Franziskanerkirche entfernt die Stätte hatte, welche er schmücken sollte. Aber wenn der Niederländer wirklich die Hand im Spiele gehabt hat, so kann er kaum mehr als die Proportionen angegeben, vielleicht einige Details, wie die Frauenköpfe in den korinthischen Kapitälen und dem Akanthusgiebel skizziert und höchstens die Kinderfigur genauer vorgezeichnet haben[372]. Denn im allgemeinen hat der Stil mit dem seinigen nicht viel gemein. Er ist kleinmeisterlicher nicht im Sinne, daß noch Beziehungen zu den Beham und Aldegrever beständen, sondern in dem einer etwas spitzen Zierlichkeit. Das reichlich zerschlitzte und beschlägartig behandelte Rollwerk, der durchbrochene Schlußstein und die Mauresken in den Zwickeln entsprechen auch nicht den Gewohnheiten der flämischen Bildhauerschule, sondern sind viel eher deutsch und von Barg auch in Werken, die mit Robyn nichts zu tun haben können, verwendet.

Das prunkvolle Miniaturgehäuse mit den vielen kleinen Zieraten hat etwas von einer frisch aufgeräumten, luxuriösen Kinderstube. Und der kleine Daniel in seinem Hemdchen steht mit der Sicherheit eines wohlgepflegten Herrchens darin. Seine Figur ist rein formal betrachtet ein Meisterwerk. Trotz ihres ziemlich flachen Reliefs strotzt sie geradezu von kubischem, plastischem Leben und der Kontrapost ist schwungvoll bis aufs letzte durchgeführt. Besonders glücklich ist der Gedanke des wehenden Hemdzipfels, der gleichzeitig dem schweren Kopf das Gegengewicht schafft und die ganze Gestalt in schöner Kurve nach links zum kleinen Kruzifix hinüberreißt. Dieses selbst ist freilich nur ein verlegenes Einschiebsel, aber gerade dadurch charakteristisch für den Geist der Zeit. Interessiert hat den Künstler nur das rein Artistische — die plastische Form und die schöne Stellung. Aber da die fromme Konvention für jedes Epitaph einen Adoranten verlangte, so mußte auch der energisch posierende Kleine einen Rosenkranz in die Hände bekommen und nach einem Objekt seiner Andacht ausspähen. Daß die ganze Situation für ein einjähriges Bübchen so wenig als möglich paßte, kümmerte den Bildhauer ebensowenig wie wahrscheinlich die Besteller. Nur der moderne Betrachter empfindet die Vernachlässigung des Psychologischen als theatralisch und manieriert. Wenn man an zwei einfachen Beispielen ermessen will, was die deutsche Plastik durch das Eingreifen der niederländischen Humanisten gewonnen und was sie verloren hat, so tut man gut, dieses Kinderepitaph mit dem etwa siebzehn Jahre älteren des „Jümpferleins" von Gebsattel in der Marienkapelle zu vergleichen.

8) Das Rotsandsteinepitaph des Kanonikus Wilhelm von Rosenbach († 1474) ist dem vorigen und dem Neustetterschen nahe verwandt. Sein Kruzifix (dessen Lendentuch nicht mehr „gotisch" weit hinausweht wie in Hessental, sondern niederländisch besänftigt ist) ist, wie schon erwähnt, eine Wiederholung des kleinen am vorigen Denkmal; der Adorant ist eine schlichtere erste Fassung desselben Gedankens, der in der Figur Neustetters gefühlvoller variiert worden ist, und sein Kopf ist den spitzbärtigen der Echter in Hessental sehr ähnlich. In der Ornamentik sind weibliche niederländische Masken das bemerkenswerteste Element.

9) Um die Mitte der achtziger Jahre ist wahrscheinlich das Epitaph des Domherrn Gottfried von Wirsberg entstanden, das in der Sepultur des Würzburger Domes aufgestellt ist. Scharold hat aus einer unbekannten Quelle einige Nachrichten über die Geschichte des Denkmals mitgeteilt[373]. Gott-

fried von Wirsberg, der Neffe des Bischofs Friedrich, war zugleich Domdechant von Eichstätt und hatte sich schon zu Lebzeiten ein Epitaph bestellt, das im dortigen Dome aufgestellt werden sollte. Nachdem er aber in jener Stadt allerlei Unannehmlichkeiten erlebt und seinen dauernden Wohnsitz nach Würzburg verlegt hatte, ließ er auch sein Grabmal samt einem von ihm gestifteten Marienaltar aus Eichstätt nach Würzburg überführen. „Er bat auf seinem Totenbette (er starb am 26. April 1594) seinen Chorbruder Johann Gerwick von Schwartzenberg, daß dieser das Epitaphium in der Begräbniskapelle (Sepultur), den Altar aber in der Domkirche selbst aufrichten lassen möchte, was sofort nach 1595 vollzogen wurde[374].“ Der Eichstätter Ursprung des Denkmals wird durch das Material, den bekannten Solenhofer Kalkstein, bestätigt. Die Ornamente sind auf dessen polierte Flächen mit dem Pinsel in Gold aufgetragen. Um 1550 pflegten auch Würzburger Bildhauer zu kostbareren Arbeiten diesen Stein zu benutzen, um 1590 war er im Maingebiet schon durch den Alabaster verdrängt. Daß Erhard Barg zu Eichstätt Beziehungen hatte, wird durch jene Nachricht von 1587 bezeugt, wonach er ein für einen dortigen Besteller begonnenes Epitaph nicht vollendet hatte. Ich halte es für wahrscheinlich, daß die Klage des Komburger Syndikus genutzt hat und daß jenes fragliche Epitaph mit dem Wirsbergischen identisch ist. Und daß es von Barg gearbeitet sei, kann trotz einiger fremder Details bestimmt behauptet werden. Die Beweise sind der aus dem Wolkenfenster segnende Gottvater, die für Barg charakteristischen Wappenpilaster, die Maureskenornamente, der wie am Rosenbachschen Epitaph kämpferlos durchgezogene Bogen und das an die Ansicht von Komburg am Neustetterschen Denkmal erinnernde Hintergrundrelief, das offenbar Würzburg mit dem Stift St. Burckard darstellen soll. Fremd muten unter anderem der Kruzifixus an, der Ädikulaaufsatz und die Tugenden, die daneben stehen; der zur Caritas hinauflangende nackte Knabe kommt aber ähnlich auch am Manderscheidschen Denkmal in Wertheim vor.

10) Ungefähr aus derselben Zeit muß das größere Grabmal des **Hans Philipp und der Anna Maria von Wolmershausen** († 1581 und 93) in der Stadtkirche zu Crailsheim stammen[375]. Die fast vollrunden lebensgroßen Figuren der Eheleute knien einander dicht gegenüber vor einem Rundbogen, an dem zwei Zwickelputten mit Füllhörnern in genau derselben Weise herunterrutschen wie Adam und Eva in Hessental und die allegorischen Frauen in Würzburg. Auch die Maureskenbänder und die ausgesägten Beschlägbänder

begegnen hier wieder. Endlich ist der frontal gestellte Visierhelm des Ritters ein aus den Grabmälern von Hessental und Kocherstetten übernommener Gegenstand. Nur die Adoranten passen nicht ganz zu Barg — der Ritter ist etwas zu „akademisch“, die Frau etwas zu steif für ihn. Doch bleibt es deswegen doch höchst wahrscheinlich, daß auch dieses Werk in des Künstlers Stuttgarter resp. Haller Zeit entstanden ist.

11) Das große Denkmal des Heinrich Schenk von Limburg († 1585) und seiner Gattin in Gaildorf, württemberg. Franken[376], kann Barg wegen der Adorantengruppe zugeschrieben werden. Denn die Schenkin ist eine Wiederholung der Frauenfiguren von Kocherstetten und Hessental und in allen drei Denkmälern sind dieselben Kissen und Helme verwendet. Die Ornamentik, die am Sockel, Fries, Säulentrommeln und Eckfüllungen eine reiche Auswahl von Beschlägmustern bietet, erinnert besonders an das Grabmal Neustetter. Der Aufriß ist sehr stattlich und insofern dem Denkmal von der Gablentz verwandt, als er ebenfalls nach dem Prinzip der „rhythmischen Travee“ komponiert und als Mittelstück eine von korinthischen Säulen getragene Ädikula mit geradem Sturz, in den Seitenflügeln dagegen leere Muschelnischen enthält. Nur sind die Proportionen viel weniger glücklich, weil ihnen das allzu einfache Verhältnis von 1 : 2 : 1 zugrunde gelegt ist. Der Mitteltrackt springt wegen seiner ungewöhnlichen Schmalheit unangenehm stark vor. Er ist im Sockel sarkophagartig ausgebaut und hat im Aufsatz in einer von Hermen flankierten Nische ein ziemlich steifes Auferstehungsrelief. Die Beschlägmuster und Fruchtbündel in seinen seitlichen Ansätzen erinnern an Paul Michels Muster am Hauptportal der Würzburger Universität. Nächst dem großen Grabmal in Hessental ist das Gaildorfer das stattlichste, das Barg vor seiner Verbindung mit Robyn geschaffen hat. Es stellt seine Leistungsfähigkeit auch in seiner äußerlich schlimmsten Zeit ein sehr gutes Zeugnis aus, zeigt aber zugleich die Grenze, bis zu welcher er ohne Hilfe überlegener Niederländer gelangen konnte.

12) Seinen Gipfel hat er erst später erklommen und nur dank der Führung Johann Robyns. Trotz dieser fremden Hilfe bleibt das Grabmal des Grafen Philipp Theodor von Manderscheid († 1590) im Chor der Stadtkirche zu Wertheim (neben dem Dellschen Kinderepitaph) sein Meisterwerk[377]. (Abb. 50.) Da der junge Dargestellte am 17. November 1590 als Student in Padua gestorben ist, kann sein Denkmal, das ihm wahrscheinlich von seiner entfernten Tante, der damals am Orte regierenden Gräfin Katharina von

Eberstein-Wertheim-Stolberg gesetzt worden ist, nicht vor 1591 entstanden sein. Der Aufriß als Ganzes ist sicherlich von Barg: Dafür sprechen nicht nur die etwas kleinliche Sauberkeit des Systems und die in allen seinen Werken vorkommenden Wappenpilaster, sondern ganz besonders auch verschiedene Details im Ezechielrelief[378]. Der Prophet selbst ist dem Hessentaler Paulus, ein aufgerichteter nackter Adorant ist den Echterschen Brüdern am großen Denkmal höchst ähnlich. Der Rückenakt eines Jünglings rechts neben dem Propheten ist ebenso gedreht und hat dieselbe tiefe Rückenfurche wie eine der fliehenden Soldaten im Zobelschen Auferstehungsrelief. Ist schon dies letztere ein Faden, der gleichzeitig auch schon zu Robyn hinüberführt, so spinnt sich zu diesem ein noch stärkerer von der Inschrifttafel her, die, wie schon erwähnt, eine Übersetzung der doppelten Tafel des Gablentzdenkmals ins Einfache ist. Die klare Umrißlinie und die Maskenornamente der Tafel sind durchaus niederländisch und haben mit den Formen, die Barg in Hessental und seiner Schlörschen Zeit geläufig waren, nichts zu tun. Dasselbe gilt von dem wirklich architektonisch empfundenen Bogen, den eleganten Zwickelputten und vor allem von der schönen Figur des stehenden jungen Grafen selbst. Dieser gehört ganz derselben, ein wenig verwelschten aber auch verfeinerten Hofgesellschaft an, wie der Graf von Hanau und die Familie von der Gablentz. Es paßt gut, daß er als Student in Padua gestorben ist, denn es ist ein humanistisch gebildeter, vom Süden durchsonnter Geist, der sich in ihm verkörpert hat. Seine Andacht ist ebenso still und zart wie bei der Familie von der Gablentz, aber während diese nordisch-ernst, halb puritanisch wirkte, erinnert der junge Manderscheid an attische Grabreliefs. Auch er scheint auf Asphodeloswiesen zu wandeln, mit ganz leicht gewordener Seele, über die die Schwermut nur wie ein silberner Mondnebel ausgebreitet ist. Die Inschrift behauptet, daß der „berühmte" Graf von der Hand eines Phidias geformt wäre (Pollice Phidiaco Sculptus Comes). Man lächelt über die prahlende Humanistenrhetorik und empfindet doch, daß mit dieser Phrase das Denkmal dem richtigen Schutzgeiste unterstellt ist. Sollte der Verfasser der Inschrift seine Schmeichelei wirklich auf den ehemals „ehrlosen, verlogenen und versoffenen Bösewicht und Hudler" gemünzt haben? Wahrscheinlicher ist es, daß er an Robyn gedacht hat, den berühmten Ausländer und Schüler Italiens. Wenn Barg überhaupt am Mittelstück beteiligt ist, so hat er es wohl sicher nach einer Visierung Robyns, vielleicht sogar unter dessen Aufsicht gearbeitet, ähnlich wie das Denkmal von der Gablentz. Seine eigenen

Leistungen beschränken sich wahrscheinlich auf den Aufbau und das obere Relief, aber auch diese genügen, um ihren Meister zu loben.

12) Ganz ähnlich wird man sich die Arbeitsteilung beim Denkmal des Johanniterkomturs Ulrich von Rambschwang († 1562) (aus der Deutschhauskirche in Würzburg ins Münchener National-Museum übergeführt[279]) (Abb. 51) denken müssen, das wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Wertheimer Werk, also ungefähr ein Menschenalter nach dem Tod des Dargestellten entstanden ist, und jedenfalls mit diesem und dem Gablentzdenkmal eng zusammenhängt. Barg wird der Aufsatz und die nur in den Kapitälen erhaltenen Pilaster zuzuschreiben sein; Robyn das Mittelstück, mit dem in der Qualität weit überlegenen Ritter, der mindestens ebensosehr ein romanischer Triumphator, als ein deutscher Held und Sieger ist. Die Sphingen der Attika sind zweifellos von derselben Hand gearbeitet wie die am Wertheimer Wappenaufsatz; der Ritter und sein Helm aber von derselben entworfen und wohl auch ausgeführt wie die Familie von der Gablentz. Die Hauptsensation ist der liegende Türke, der dem Stolz seines Siegers zur Basis dient: solche Turbanträger sind im ausgehenden 16. Jahrhundert sehr beliebt. Ähnliche kommen am Kamin im Schloßsaal zu Weikersheim vor, oder um eine entferntere Gegend Deutschlands zu nennen, an zwei Grabmälern des Bastian Ertle in Magdeburg und Jerichow[280]. Obgleich solche Orientalen schon von Dürer und von Schongauer in ihren Passionsbildern usw. gern gezeigt worden waren, dürfte ihre Popularität in der Spätrenaissance doch wieder dem Einfluß der Niederländer zuzuschreiben sein. Kupferstiche des Pieter Coecke und vor allem eine Serie des Theodor de Bry[281] kommen in erster Linie als Anreger in Frage.

13) Das letzte Denkmal, das Barg in der Würzburger Gegend hinterlassen hat, ist das Kinderepitaph der mit fünf Jahren verstorbenen „Jungfer" Anna Maria von Grumbach in der Kirche zur Burgkrumbach (B. A. Würzburg)[282]. Da das kleine Mädchen an einem der letzten Tage des Jahres 1598 gestorben ist, wird es im folgenden Jahr seinen Denkstein erhalten haben. So unbedeutend dieser scheint, so ist er doch interessant, weil viele Fäden in ihm zusammenlaufen und mehrere zeitlich und örtlich weit voneinander entfernte Denkmäler durch seinen Stil zu einer Familie verbunden werden. Er hat die üblichen Wappenpilaster, eine apsisartige Nische gleich der Hessentaler „Kapelle", kranzreichende Zwickelputten wie das Wertheimer Denkmal, am Sockel ein paar Faunmasken im Profil, deren genaues Vorbild am Mainzer

Geißelungsrelief zu finden ist und ebenda eine kleine weibliche Maske, die fast ebenso am Fries des Rosenbachschen Epitaphs in St. Burckard in Würzburg vorkommt. Endlich hat die kleine Adorantin selbst eine große Ähnlichkeit mit den Töchtern von der Gablentz. So ist dies letzte sichere Werk Bargs eine Art von Auszug aus seinen „gesammelten Werken". Es gibt „Erinnerungen eines alten Mannes", doch unter völliger Übergehung der Schlörschen Episode. Das Beschläg war Barg wahrscheinlich von Robyn abgewöhnt worden, doch auch ohne dem wirkt sein Stil für 1599 unmodern genug. Selbst sein Meister, der Niederländer, hatte sich damals schon überlebt und sich klug, wie er war, in seine Heimat zurückgezogen. Dem Gehilfen hat er hier zweifellos nicht mehr geholfen. Während die Denkmäler Zobel und Gablentz, die Mainzer Alabasterreliefs und vielleicht auch der Contische Erker ganz von Robyn entworfen und von Barg nur zum Teil ausgeführt sein dürften, während die Grabmäler Manderscheit und Rambschwang nur in Hauptfiguren als Robynsche, im Beiwerk als Bargsche Werke anzusehen sind, ist im Burgkrumbacher kleinen Epitaph noch einmal ein ganz von Barg geschaffenes Werkchen erhalten, das dementsprechend den Würzburger Domherrn-Epitaphien besonders nahe steht[388].

Sämtliche Spätwerke Bargs sind also für Würzburg, Mainz oder Orte, die zwischen beiden Städten liegen, gearbeitet. Er selbst wird in dieser oder jener Stadt oder auch wieder in Aschaffenburg gewohnt haben. Würzburg kommt deshalb am wenigsten in Frage, weil hier die archivalischen Quellen weniger verschüttet sind als in den beiden anderen Städten, zu seiner Biographie aber keinerlei Beiträge liefern. Sonderbar bleibt es, daß sich alle literarischen Zeugnisse auf fünf Jahre seines Lebens (1582—87) zusammendrängen, während nachher nur noch die Steine reden. Sein Leben und Arbeiten stand unter einem negativen Vorzeichen — er war nicht geboren frei zu sein. Er brauchte einen Herrn und verkam, wenn er keinen hatte. Als Ersatzmann Frids schuf er sein erstes Werk, eine fertige Visierung bereichernd und verändernd. Nach einer fremden Vorlage arbeitete er auch sein zweites Grabmal; als ihm aber in Würzburg und Kocherstetten die Stützen fehlten, sank er haltlos zusammen. Dann fand er in Schlör einen Patron, und Lust und Kraft kehrten ihm bald zurück. Als er sich aber endlich gar Robyn anschließen durfte, übertraf er die meisten seiner deutschen Zeitgenossen. Dieser Instinkt der Subordination lag jedenfalls in seiner sittlichen Schwäche begründet, nicht in Talentlosigkeit oder schlechter Schulung. Als Künstler war er Schlör und andern Zeitgenossen, die als selb-

ständige Meister Werkstätten hatten, mindestens ebenbürtig, und auch eine außergewöhnlich große künstlerische Unselbständigkeit kann ihm durchaus nicht vorgeworfen werden. Es fällt vielmehr auf, wie sehr sich sein Stil unter den verschiedenen Patronen gleichgeblieben ist. Er gehörte offenbar zu jenen Geistern, die wie Feuersteine mit andern zusammenstoßen müssen, um Funken sprühen zu können, deren Feuer selbst aber nicht viel anders herauskommt, ob es nun von Stein oder Eisen erzeugt wird. Sein Anlehnungsbedürfnis hatte zu subjektive Ursachen, um ohne weiteres als Zeichen der Zeit aufgefaßt werden zu können. Und doch ist man geneigt, in ihm einen Typus zu sehen. Denn im letzten Menschenalter des 16. Jahrhunderts war ja die ganze deutsche Kunst gesellenhaft geworden, hatte sich überall Niederländern und Italienern unterstellt, um deren Entwürfe auszuführen, deren überlegene Technik und elegantere Formensprache nachahmend sich anzueignen. Bargs Kunst hat sich dabei ihren deutschen Charakter verhältnismäßig rein bewahrt. Etwas innerlich Verwelschtes ist nur da in sie hineingekommen, wo Robyn direkt eingegriffen hat: Seine Einflüsse sind aber immer nur aufgepfropfte Reiser geblieben, die sich von natürlich gewachsenen Zweigen leicht unterscheiden lassen. Als natürlich gewachsene Pflanze ist Bargs Kunst die nächste Nachbarin der Schlörschen. Sem Schlör von Laudenbach (wohnhaft in Hall) ist aber unter den deutschen Bildhauern der Spätrenaissance gerade deshalb eine der erfreulichsten Erscheinungen, weil er sich unverfälscht deutsch in seiner unbeholfenen Herzlichkeit und Natürlichkeit gibt. Für Würzburg ist Barg eine Brücke gewesen, aber viel weniger nach Mainz als nach Schwäbisch-Hall und Schwaben.

VIII. SEM SCHLÖR IN UNTERFRANKEN

Vom Haller Meister selbst oder wenigstens aus seiner Werkstatt stammen zwei Grabmäler im Maingebiet, die wenig bekannt, bis jetzt dem Meister noch nicht zugewiesen sind. Das eine ist ein liebevoll aus feinem weißen Sandstein gearbeitetes Epitaph auf dem Friedhof von Wertheim, das laut Inschrift von einem gewissen Philipp Leutwein im Jahre 1596 „zu Ehren und christlichem Gedächtnis meinen lieben Vorfahren und dessen geliebten Hausfrauen" gesetzt worden ist, nämlich einem Bürger Peter Heus († 1591) und seinen beiden Frauen († 1575 und 1620). (Abb. 57, 58.) Das Grabmal ist für sein Format verhältnismäßig breit und besteht aus einem hohen Sockel mit der Inschrift, einer Pilasternische, worin unter einem Bogen die Eheleute auf Bänken zu beiden Seiten des Kruzifixes knien (die Adoranten sind etwa einen halben Meter hoch), einem doppelten Fries und einem Aufsatz. Dieser besteht aus den sitzenden Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung und einem von zersägtem Rollwerk rundbogig eingefaßten Relief des auferstandenen Heilands, der auf die dürren Gestalten von Tod und Teufel tritt[384]. Die Umrahmung des Reliefs kommt von den Wappen des Stuttgarter Grafendenkmals her; die Friese, Pilaster und Bogenzwickel sind mit jenem für Schlör charakteristischen Muster aus Bandwerk, Diamantbossen und Beschläg geschmückt (wie es ähnlich auch Barg in seiner Haller Zeit verwendet hat); der Kruzifixus ist einer jener körperlich schweren, aber warm empfundenen, noch ganz im Stil der Mitte des 16. Jahrhunderts gehaltenen, die vielleicht in dem großen Freikreuz auf dem Friedhof von Hall ihren monumentalsten Vertreter haben[385]; und die knieenden Frauen endlich halten ihre Faltenmäntel in jener für die Haller Werkstatt so bezeichnenden Weise unter die Arme geklemmt, daß in der Mitte eine lange Schräge entsteht, die zu der Schräge des unteren Kleidsaums eine Parallele bildet[386]. Da Sem Schlör 1597 oder 98 gestorben ist[387], so müßte das Wertheimer Epitaph eines seiner letzten Werke sein. Es ist auch dem Charakter nach die Arbeit eines alten Mannes, der sich einer altväterisch zierlichen Ausdrucksweise bedient und Formen verwendet, die teils vor zehn, teils vor zwanzig und dreißig Jahren modern gewesen waren; der aber dafür zugleich eine gütige, von der Schlacke der Eitelkeit und Lüge ganz geläuterte Seele hat und dadurch mehr Wärme verbreitet als die ganze Schar der so bedeutend sich gebärdenden Zeitgenossen. Eine besonders gut gelungene Figur ist der Peter Heus selbst. Seinen

langbärtigen Glatzkopf und seinen stofflich ganz vorzüglich charakterisierten Mantel vergißt man nicht so bald.

In mehreren Einzelheiten nahe verwandt ist das wahrscheinlich etwas ältere, viel anspruchsvollere Grabmal des Konrad von Rosenberg († 1594) in der Kirche zu Gnötzheim (B. A. Kitzingen, in der Nähe von Marktbreit, an der Bahn Würzburg—Ansbach)[888]. (Abb. 59.) Es ist insofern ein Unikum in Unterfranken, als es die einzige in dieser Provinz noch erhaltene Tumba ist. Freilich ist sie nach dem Vorbilde der Sarkophaggrabmäler der Florisschule mit einer altarartigen Bildwand kombiniert, deren ursprünglicher Aufriß am heutigen modernisierten Zustand nicht mehr zu erraten ist; sonst aber unterscheidet sie sich in nichts Wesentlichem von den mittelalterlichen Grabmälern in Kastenform, von denen noch heute in den meisten Gegenden Deutschlands (nur nicht im Würzburgischen) zahlreiche Exemplare vorhanden sind. Ein individuelles Motiv sind nur die dickbäuchigen knienden Putten, die am Sockel als Plattenträger die vorderen Ecken ersetzen. Sonst ist alles durchaus konservativ: Der breite niedrige Aufbau, der Platz, welcher der Inschrifttafel angewiesen ist; der auf dem Deckel mit gefalteten Händen liegende Ritter[889]. Die Rückwand besteht heute aus einer breiten Bogennische mit einem frontalen Kruzifix und zwei kastenartigen Pfeilern mit den sitzenden Profilfiguren von Fides und Caritas. Diese drei Statuetten sind den entsprechenden am Heus-Epitaph so ähnlich, daß an der gleichen Herkunft nicht gezweifelt werden kann. Besonders persönlich wirken die Tugenden, die nicht als antikische Heroinen, sondern als gut deutsche Frauen mit Puffärmeln usw. gegeben sind.

Die sorgfältig, aber trocken gearbeitete Ritterfigur hat in Schlörs Lebenswerk zwei Verwandte: Den auf einer Mensa liegenden Grafen Albrecht von Hohenlohe († 1575) in der Stiftskirche zu Stuttgart[890] und den auf eine Tumba gebetteten Markgrafen Georg Friedrich von Ansbach († 1603) (gearbeitet 1566—68) in Heilsbronn. Das letztere Denkmal mag die Anregung zum Gnötzheimer gegeben haben. Hier bestehen ja auch politische Beziehungen, da die Gegend von Marktbreit stets nach Ansbach gravitierte.

IX. DER MEISTER DES EBERSTEINSCHEN EPITAPHS IN WERTHEIM (JOHANN VON TRARBACH?)

Während bei den beiden zuletzt besprochenen Grabmälern aus dem Stil geschlossen werden kann, daß sie nicht in Unterfranken, sondern in Hall entstanden sind, ist ein anderes viel bedeutenderes Kunstwerk als fremder Import direkt beglaubigt: Das sogenannte Ebersteinsche Epitaph im Chor der Stadtkirche zu Wertheim[391]. (Abb. 60.) Seine Stifterin ist die Gräfin Catherina geborene von Stolberg; dargestellt ist sie selbst zwischen ihren beiden vorher verstorbenen Männern Michael III., dem letzten Grafen von Wertheim († 1556), und Philipp Graf von Eberstein († 1589). Ein Brief vom Jahre 1591, der im Fürstlich Löwenstein-Wertheimschen Archiv zu Wertheim aufbewahrt wird, setzt das Jahr fest, an dem die Arbeit beendigt, und gibt den Beweis, daß er in einer auswärtigen Werkstatt gemacht worden ist. Die Gräfin schreibt nämlich ihrem Schwager, dem Grafen Ludwig von Löwenstein, der Meister habe ihr einen Boten gesandt, daß das Werk fertig wäre und er sich seinen Lohn ausbäte — sie ersucht ihren Schwager, diesen auszuzahlen[392]. Der Name des Künstlers ist nicht genannt, doch gibt der Stein, aus dem das Denkmal gearbeitet ist, die Richtung an, wo er zu suchen wäre: Es ist Tuff[393]; dies Material aber ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders von einer Bildhauerwerkstatt verarbeitet worden, die in Simmern auf dem Hunsrück ihren Sitz hatte und vom dortigen Bürgermeister Johann von Trarbach geleitet wurde. Diesem Meister ist denn auch das Ebersteinsche Epitaph schon früh zugeschrieben worden[394], von ihm selber kann es aber schwerlich auch nur entworfen sein, denn Johann von Trarbach ist schon 1586 gestorben, das Wertheimer Denkmal aber höchstwahrscheinlich erst bestellt worden als der Graf, nach dem es heißt, verschieden war — also nicht vor dem Jahre 1589. Fast alle Schriftsteller, die das Denkmal erwähnen[395], begnügen sich denn auch, ihm die etwas vage Bezeichnung „Werkstattarbeit" anzuhängen und daraus zum Teil die Folgerung zu ziehen, daß es im Rang unter den eigenhändigen Arbeiten Trarbachs stände. In Wirklichkeit ist gerade das Gegenteil der Fall: Das Ebersteinsche Epitaph ist selbständiger aufgefaßt, lebendiger in der plastischen Empfindung, frischer in der technischen Ausführung als alles, was zu Lebzeiten Trarbachs in dessen Werkstatt entstanden ist. Es ist, mit anderen Worten, nicht von

einem schwachen Epigonen, sondern von einem vielleicht noch jugendlich unklaren, aber starken und relativ selbständigen Talent.

Auf Trarbach selbst und seine zentrale Stellung in der Geschichte der westdeutschen Spätrenaissance kann hier nicht eingegangen werden[396]. Die außerordentlich engen Beziehungen des Ebersteinschen Meisters zu ihm liegen klar zutage. Der Schüler hat wie der Lehrer das weiche Material zu einer raffinierten Feinplastik, zu einem Schwelgen im Ornament ausgenutzt. Er versteht alle Künste des Schmückens und ignoriert oder vergewaltigt alle Regeln des klassischen Bauens, welche die Niederländer den Deutschen beizubringen versucht hatten. Seine Architektur ist durchbrochen, wie bei den Trarbachschen Originalen in Hanau, Baden-Baden, Pforzheim usw.[397], d. h. sie hat keine Rückwände, die Statuen haben sich völlig aus dem Mutterboden des Reliefs herausgelöst. Seine sitzenden Tugenden im obern Geschoß sind die aufgeblühten großen Schwestern der kleinen knospenhaften am Hanauer Epitaph der Pfalzgräfin Helene. Die Löwen am Sockel stimmen fast genau mit denen am Grabmal des Herzogs Reichard in Simmern überein, dem letzten zweifellos von Trarbach selbst begonnenen[398] (diese Tiere werden an beiden Denkmälern von demselben Gesellen gearbeitet sein). Der Graf von Eberstein sieht fast genau so aus wie Graf Ludwig Casimir von Hohenlohe in Oehringen, wenn dieser, statt anbetend zu knien, feldherrnhaft stehen würde[399]. Wären diese beiden adeligen Reckengestalten nicht durch mindestens zweiundzwanzig Jahre voneinander geschieden, so könnte man glauben, daß sie von demselben Gehilfen gearbeitet wären, denn alle übrigen Ritter der Trarbachschen Werkstatt sind bedeutend matter. So ist aber der zeitliche Abstand zu groß.

Zur Sippe des Wertheimer Epitaphs gehören aber auch Denkmäler außerhalb der Trarbachschen Werkstatt. Zunächst das Mainzer der Familie Brendel von Homburg (1563)[400]: Mit ihm ist es verwandt durch den schweren dreifachen Bogen, der die Hauptfiguren überdacht und vor allem durch die gefährlich gerunzelten Löwenköpfe, die von den Konsolen des mittleren Bogens vorstoßen. Ferner das Grabmal Sternenfels in Kürnbach[401] (zirka 1598): Die imposante Matrone Agathe von Weitershausen könnte eine Schwester der Gräfin von Wertheim sein, allerdings eine von sehr überlegenem Charakter. Endlich das schon früher erwähnte Epitaph des Heinrich Engelhard Brömser (datiert 1597)[402] in Rüdesheim. Zu diesem sind die Beziehungen am engsten, mehrere Einzelheiten stimmen genau überein: Die Pelikangruppe, die Figur

der Spes, das Relief der Kreuzigung, die ausgesägten seitlichen Ausladungen mit den Löwenköpfen. Die Gleichheit geht soweit, daß z. B. bei den Reliefs die Annahme derselben Vorlage zur Erklärung nicht mehr ausreicht. Weitere Ähnlichkeiten ergeben sich, wenn man den Kopf des Grafen von Wertheim mit dem des Brömser, das Gesicht der Gräfin mit den „ionischen" Masken an den Rüdesheimern Konsolen vergleicht. Daß die beiden hervorragenden Grabmäler im wesentlichen von demselben Bildhauer gearbeitet sind, steht für mich außer Frage. Fast ebenso wahrscheinlich ist aber auch, daß sie nicht vom selben Meister entworfen sind. Der Aufbau in Wertheim setzt die Traditionen der Trarbachschen Werkstatt fort, nur mit mehr Temperament und weniger kleinlicher Gesinnung. Der Geist, der sich in ihm kund tut, ist ausgesprochen deutsch und wenn auch barock, so doch mehr in jenem ältern Sinne des Eigenwilligen, Gehäuften und Irrationalen. Das Rüdesheimer gehört seiner Komposition nach zur Mainzer Schule der Osten und Robyn. Man würde es am liebsten einem Niederländer zuschreiben, weil es so „international", so stark romanisiert ist. Die Nähe des Barock ist auch hier zu verspüren, aber in jenem andern Sinne eines sich vorbereitenden Sieges der Einheit über die Vielheit, des Malerischen, nur Angedeuteten über das Lineare und Deutliche. Die Visierung zum Ebersteinschen Epitaph könnte vom Bildhauer selbst herrühren, im Brömserschen sind zum mindesten fremde Anregungen verarbeitet, wenn nicht das Ganze nach einem fremden Entwurf gemacht ist, den der Bildhauer nur aus seinem Formenvorrat ergänzt hat. Originell sind beide Kompositionen, und ohne Nachkommenschaft sind beide geblieben, aber die Rüdesheimer wahrscheinlich, weil ihr großer Stil von einer ins kleine verliebten Generation nicht verstanden wurde, die Wertheimer eher, weil sie allzu sehr nur für eine bestimmte Situation geschaffen war.

Der zentrale Platz, den das Ebersteinsche Epitaph in seiner Kirche heute inne hat und für den es geschaffen scheint, ist seltsamerweise nicht der ursprüngliche. Vor der großen Wiederherstellung und Neuordnung der Wertheimer Grablage stand es nicht im Chorabschluß, sondern links daneben[403], jedoch auch damals schon vor einem Fenster. Diese Lichtquelle ist dem Bildhauer oder dem Entwerfer des Epitaphs zu einer Quelle der Inspiration geworden. Sie hat die Gotik, die in seinem wie in jedes deutschen Künstlers Unterbewußtseins als entthronte Muse schlummerte, zu träumender Gestaltung angeregt — die Lichtquelle und mit ihr die Schmalheit des Raumes, der im Chor für das Grabmal zur

Verfügung stand. Prachtentfaltung war verlangt, doch starke Ausbreitung nicht möglich — so mußten denn die Kräfte in die Höhe streben. Hier stießen sie aber bald auf den langen Lichtsee des Spitzbogenfensters. Sie hätten ihn zuschütten können, wenn sie, wie in Darmstadt, Coburg und anderen Orten eine geschlossene Bildwand geblieben wären. Doch, gezogen vom Vertikalismus, sehnsüchtig erregt vom Licht, fanden sie es schöner, sich diesem weit zu öffnen, die Attika in einen luftigen Baldachin zu verwandeln, die Statue des auferstandenen Christus vom Himmelselement umspielen zu lassen. So wurde das Grabmal ein nachgeborener Enkel jener spätgotischen Schnitzaltäre, die die Breite verachtend, nur die Höhe suchen, sich selber auflösend ihrem Gotte dienen. Gleich diesen seinen Ahnen sucht er sich vom Boden zu erheben: Statt eines festen Sockels hat es nur einen zerbrechlichen Fuß, der, allen Regeln Vitruvs und des Klassizismus Hohn sprechend, ihm mehr das Aussehen einer riesigen Monstranz als eines soliden Bauwerks gibt. Sein Hauptgeschoß ist erfüllt von nach oben ziehenden Linien, sein durchbrochener Aufsatz hat überhohe Proportionen und treibt von seinem Giebel noch kerzenartige Obelisken zu weitern Exzelsior empor. Und doch wird dieses starke Wachstum nur wenig empfunden, weil es jedes leidenschaftlichen Dranges entbehrt. Will man das Denkmal mit einem Baume vergleichen, so ist es weder eine mühelos emporflammende Zypresse, noch eine mit knorriger Kraft sich hinaufmühende Eiche, sondern ein Obstbaum, der nur wipfelt, weil er eben wipfeln muß, dem aber Lust und Zweck seine Zweige sind, an welchen die süßen Früchte hängen. Aus allzuvielen Abschnitten bauen sich die Vertikalen auf und jeder Abschnitt ruft: „Verweile doch, ich bin so schön." Seine heimliche Gotik ist dem Künstler sicherlich gar nicht zum Bewußtsein gekommen, während die klassizistischen Einzelgedanken ihn lebhaft beschäftigt und mit Stolz und Freude erfüllt haben. Echt deutsch ist der Hochdrang, deutscher seine Beschwertheit, am deutschesten, daß beides im Unbewußten bleibt und die Hemmungen nicht als Qual empfunden, sondern mit behaglicher Daseinsfreude genossen werden.

Das Ebersteinsche Epitaph wirkt wie der gutgelaunte und glänzende Hausherr des Wertheimer Chors. Er vermittelt zwischen der gotischen Architektur und den andern Grabmälern, die den Raum anfüllen. Sein Verhältnis zu beiden ist gleich ungezwungen. Nur mit Staunen erfährt man, daß es erst in jüngster Zeit in seine zentrale Stellung eingerückt ist, daß früher Rodleins Isenburger Epitaph diesen Platz eingenommen hat, daß überhaupt die ganze symmetrische

Anordnung der Grabmäler des Chorabschlusses, die von Haus aus geplant scheint, weil sich Gegenstücke gegenüberstehen, erst durch den klugen Sinn eines modernen Ordners zustandegekommen ist. Mitten im Chor steht das Freigrab des Grafen Löwenstein von Michael Kern[404], ringsherum an den Wänden die geschmückte Versammlung der übrigen, die aus vier Jahrhunderten zusammengekommen scheint, um den Genossen in der Mitte feierlich zu ehren. Das Präsidium führt das Ebersteinsche Denkmal als das höchste, schlankste und figurenreichste. Um den Herrscher gruppieren sich die Großen seines Reiches. Je näher dem Thron, um so geordneter die Scharen. Erst kommen die zierlichen Frührenaissance-Epitaphe des Christoph von Ursach und eines Unbekannten (die früher rechts nebeneinander standen) und zwei einfache Grabplatten aus dem späten 16. Jahrhundert (die ehemals im Boden eingelassen waren); dann die gewaltig großen Gegenstücke des Hans Rodlein (von denen nur das eine für seinen gegenwärtigen Platz geschaffen ist), welche die Mitte des Chors und der Denkmalreihen betonen; hinter ihnen das Manderscheidsche Epitaph Bargs und das gotische des Grafen Johann und seiner Frauen, die sich im Hauptmotiv noch ähneln, in Größe und Figurenzahl schon verschieden sind; endlich je eine Gruppe von Epitaphien und einfachen Platten, die sich als lokkere Haufen gegenüberstehen. In dieser Anordnung scheint das Ebersteinsche Denkmal auf seine Gefährten zu wirken, wie ein Magnet auf Eisenspäne: Ihre Vielheit zum Einheitsgedanken bekehrend, aus Chaos Ordnung und Rhythmus weckend. Es ist zum hoch aufspritzenden Wasserhügel geworden, in dem die beiden Wellen zusammenstoßen oder zur prächtigen Spange, die die beiden Ketten zusammenschließt, um sie als Kranz um das ruhende Kleinod zu legen.

Früher muß die Wertheimer Grablege den Eindruck eines Gebäudes gemacht haben, worin die einzelnen Bausteine nicht an richtiger Stelle standen. Zu einer harmonischen Komposition ist sie erst durch die Neuordnung geworden. Ihre besondere Schönheit besteht darin, daß sie die Mitte hält zwischen bewußt Gewolltem und zufällig Entstandenem. Sie hat den Charakter eines geistgeschaffenen Kunstwerks im Gegensatz zu den gewöhnlichen mit Grabplastik gefüllten Kirchenräumen, die nur Ansammlung von Einzelheiten sind; und sie ist doch wieder voll üppiger Mannigfaltigkeit im Vergleich zu der Eintönigkeit der einheitlich entworfenen Gesamtgrabmäler, wie sie in Freiberg, Stuttgart, St. Arnual bei Saarbrücken zu sehen sind, oder auch der Grablegen von Marburg und Tübingen, die fast nur aus Tumben bestehen. So offenbart unser Kunstwerk

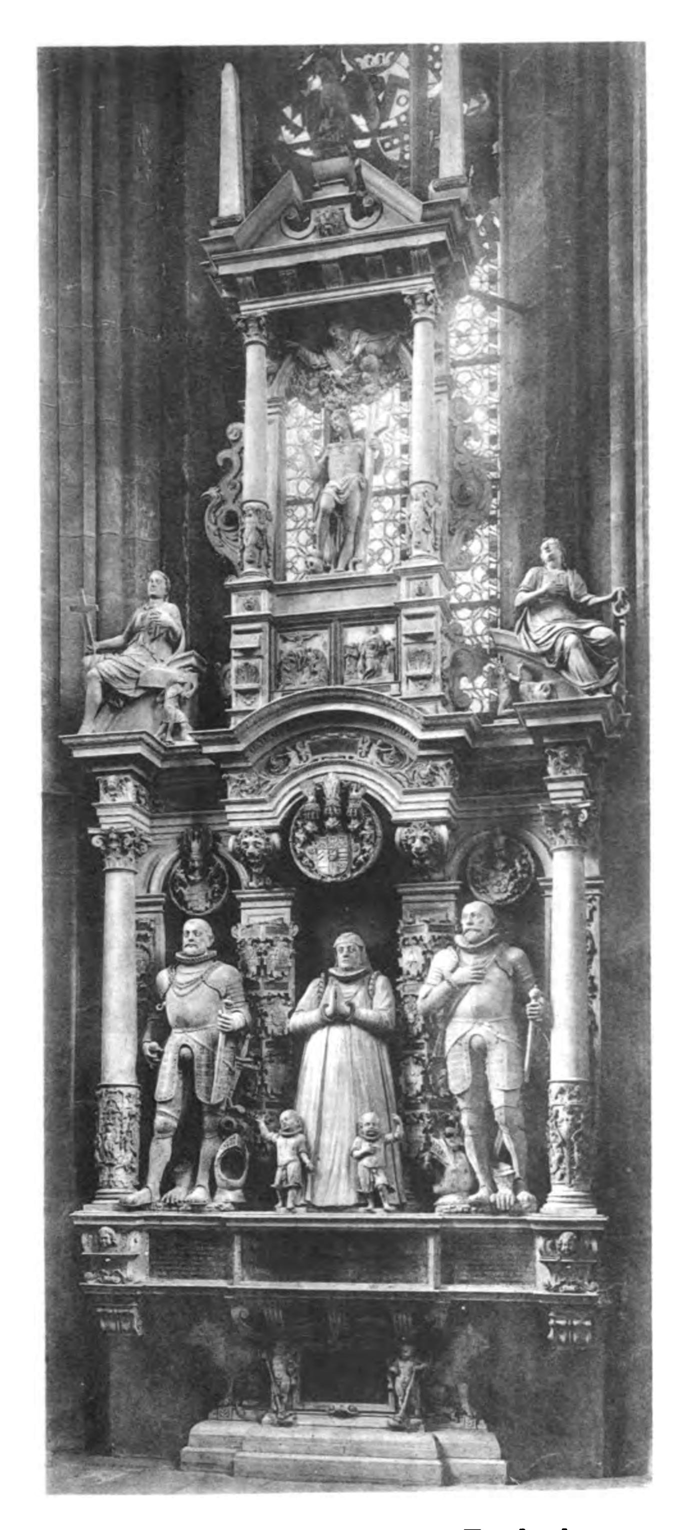
viele wichtige und manche seiner besten Eigenschaften, entsprechend seinem stark dekorativen Charakter nur im Raume und innerhalb der Gemeinschaft, denen es angehört.

Für sich allein betrachtet bietet es aber auch genug des Trefflichen und Interessanten. Ikonographisch beachtenswert ist, daß hier wie in Rüdesheim die Figur der Caritas, die man als Genossin des Spes und Fides im Aufsatz erwarten würde, durch das andere Symbol der göttlichen Liebe, den sein Herzblut opfernden Pelikan ersetzt ist; ferner daß dem auferstandenen Heiland seine alttestamentlichen Vorbilder zugesellt sind: Simson mit den Toren von Gaza und Jonas, den der Walfisch, hier nur als großer Karpfenkopf gegeben, ausspeit. Sehr deutsch ist die Art, wie diese letzteren Figuren angebracht sind; ohne jede Rücksicht darauf, ob sie künstlerisch an diese Stelle passen, nur aus der Erwägung, daß sie sachlich, dem Inhalt nach dorthin gehören. Man entdeckt sie erst spät in den Giebelstümpfen unter den Tugenden. Ihr treuherzig linkisches Wesen steht im scharfen Gegensatz zu der romanischen Eleganz der benachbarten Passionsreliefs, welchen zweifellos Stiche oder fremde Zeichnungen zugrunde liegen[405]. Ein anderes merkwürdiges Detail ist der nackte Leichnam, der von ferne wie eine Statue aussehend, in Wirklichkeit aber nur im Hochrelief ausgearbeitet, in einer durchbrochenen Mulde unter dem Hauptgeschoß liegt. Seine Ahnen sind die „Gisants" der Grabmälerstiche des Cornelis Floris und die eingegitterten Figuren in den Grotesken desselben Meisters, des Cornelis Bos, Pieter Coecke, Vredeman de Vries, Theodor de Bry u. a. Niederländer[406]. Daß auch die Ornamentik auf niederländische Vorbilder zurückgeht, ist für diese Zeit selbstverständlich: Sehr schön sind sowohl die Muster an den Säulentrommeln (die an die Flächenfüllungen der Rückwände des Brendelschen Gestühls erinnern), als auch die Florisranken am Fries (deren pfeilschnelle Bewegung im schärfsten Gegensatz steht zur Ruhe der ähnlichen Gebilde am Denkmal von der Gablentz und an anderen niederländischen Werken).

Unter allem, was das Denkmal enthält, haben aber wohl die Figuren der beiden Grafen von jeher am meisten Beifall gefunden. Sie gehören in der Tat zu den besten Rittergestalten der deutschen Spätrenaissance, sind wirkliche Statuen, nicht bloß mit Porträtköpfen versehene Gestelle für Prachtgewänder, wie die meisten Originale des Johann von Trarbach[407]. Jeder für sich betrachtet ist als plastische und statische Erscheinung freilich nicht eben originell, als Charakter nicht eben tief, aber doch durchaus erfreulich durch adlige Männlichkeit.

Die Vorteile des Kontrastes sind ausgenutzt, aber im Rahmen freundschaftlicher Ähnlichkeit, was den Eindruck vornehmer Verbindlichkeit noch vertieft. Die Unterschiede sind ohne Aufdringlichkeit mit genügender Deutlichkeit hervorgehoben. Der durch Heirat in Besitz der Grafschaft gelangte, erst kürzlich verstorbene Eberstein ist durch lebhafteres Pathos, der schon 35 Jahre tote Erbherr Wertheim durch eine sichere und stille Haltung charakterisiert[408]. Zwischen beiden steht die Gräfin — ihre Figur ist wegen der steifen Klotzigkeit stets getadelt worden. Das unglückliche Kostüm des ausgehenden 16. Jahrhunderts hat ihr wie so vielen ihrer Zeitgenossinnen ein tonnenartiges Aussehen gegeben, das an die „eiserne Jungfrau" in der Nürnberger Folterkammer erinnert. Die Materie ist ohne Zweifel vom Geist nicht ganz überwunden, aber das Negative ist hier doch psychologisch deutbar und dadurch beinahe in ein Positives verwandelt. Einer Matrone gesteht man das Recht auf einen schwerfälligen Körper zu und von einer vornehmen alten Dame verlangt man sogar ein Höchstmaß würdevoller Ruhe. Dazu steht ja die Figur nicht für sich allein, die Nachbarschaft aber verhüllt und adelt ihre Mängel. Ihre starr-symmetrische Frontalität wirkt beinahe notwendig zwischen den bewegteren Figuren der beiden Ritter; ihre Schmucklosigkeit beruhigend in dem mit Schmuck überladenen Gebäude. Und schließlich erfüllen auch die beiden Kinder zu ihren Füßen einen künstlerischen Zweck. So puppenhaft sie an sich sind, so blühen sie doch wie Sträucher am Fuße ihres felsenartigen Gewandes und fügen zusammen mit den Helmen und Handschuhen ein erwünschtes Unterholz zu den allzu steil emporragenden Stämmen ihrer Eltern[409].

Das Wertheimer Denkmal wird in der Literatur gewöhnlich in einem Atemzuge mit dem Grabmal des Herzogs Reichard in Simmern genannt, dem letzten zweifellos noch unter Leitung des alten Meisters begonnenen Produkt der Werkstatt. Das bedeutet aber ein Unrecht gegen das Wertheimer Exemplar. Von dem Grabmal in Simmern kann so ziemlich dasselbe gesagt werden wie vom Ostenschen in Darmstadt: Es ist keine Komposition, sondern eine Zusammenstellung; ein Riesengestell für kostbare Kleinkunst mit vielen feinen und nicht einem einzigen großen Gedanken. Auch die Hauptfiguren sind nur nebeneinander gestellt: Wenn sie sich doch ergänzen, so tun sie es nicht, weil der Künstler es gewollt hat, sondern nur weil die Natur einmal Mann und Weib, Alter und Jugend, Rüstung und Frauengewand zu Gegensätzen geschaffen hat. Von einem einheitlichen Willen ist nichts zu verspüren — es ist ein Alterswerk Trarbachs, an



Nachfolger des Johann von Trarbach,
Grabmal der Gräfin Katharina von Stolberg-Wertheim und ihrer beiden Männer 1591 (sogen. Ebersteinsches Epitaph)

Wertheim, Stadtkirche.

dem Gesellen und Gehilfen mitgearbeitet haben. Das Ebersteinsche Epitaph dagegen ist das Werk eines Schülers, der sich im Temperament von seinem Lehrer grundsätzlich unterscheidet. Oechelhäusers Hypothese, daß dieser Schüler mit Sebastian Götz identisch wäre, weil die Grafenfiguren den Statuen der Pfälzer Fürsten am Heidelberger Friedrichsbau ähnlich sähen, hat viel Bestechendes: Graf Eberstein hat besonders mit dem Heidelberger Johann Casimir in der Tat vieles gemein. Trotzdem vermag ich nicht daran zu glauben. Als Sebastian Götz im Januar 1604 nach Heidelberg kam, war er „ein junger Meister noch ledigen Standes"[410] — das paßt nicht zu einem Bildhauer, der schon dreizehn Jahre früher ein großes Grabmal gefertigt oder zum mindesten die Hauptfiguren dazu geliefert hatte. Er hat in München und Würzburg gearbeitet[411] — Wertheim war nahe genug von Heidelberg und das Ebersteinsche Epitaph imposant genug, um ebenfalls als Empfehlung genannt zu werden. Dazu ist wohl die hervorstechendste Eigenschaft des Sebastian Götz, die ihn von allen deutschen Zeitgenossen unterscheidet, seine Gleichgültigkeit gegen das Ornament, sein ausschließliches Interesse für die monumentale Figur. Auch diesen Zug wird man in Wertheim schwerlich entdecken können, selbst wenn man die Ornamente andern Händen zuweist. Der Meister wird fürs erste ein Anonymus bleiben müssen. Seine Heimat war wahrscheinlich das Rheinland. Sein späterer Wohnort vielleicht eine Zeitlang Mainz. Dieser letztere Gedanke wird nahegelegt durch das Brömserdenkmal in Rüdesheim, das er fünf Jahre später unter Benutzung niederländisch-mainzischer Anregungen geschaffen hat.

X. DIE ZÜNFTIGEN BILDHAUER WÜRZBURGS IN DEN LETZTEN JAHRZEHNTEN DES 16. JAHRHUNDERTS

Alle bedeutenderen Bildwerke der Würzburger Gegend sind also in den letzten 25 Jahren des 16. Jahrhunderts von Fremden aus dem Westen und Süden gearbeitet worden. Diese haben teils eine Zeitlang in Würzburg gewohnt, teils ihre Werke aus ihrer Heimat nach Franken gesandt, aber keiner von ihnen hat irgendwelche Beziehungen zur „St. Lukas-Brüderschaft der Maler, Bildhauer und Glaser" gehabt. Als die Künstler des Bischofs und der ihm nahestehenden Hofkreise scheinen sie es nicht nötig gehabt zu haben, irgendwelche Rücksichten auf die Zunft zu nehmen[412]. Diese macht beinahe einen proletarischen Eindruck. Sie wirkt wie eine Genossenschaft kleiner Handwerker, die, gedrückt durch übermächtige Konkurrenz, sich durch Reparaturen, Handlangerarbeiten und Nachahmung der Fremden über Wasser zu halten sucht und nur hin und wieder, halb zufällig, auch einen größeren Auftrag erwischt, der dann meist recht mangelhaft erledigt wird. An Mitgliedern hat es ihr dabei durchaus nicht gefehlt, vier Bildhauer und drei Bildschnitzer sind im letzten Drittel des Jahrhunderts als Meister aufgenommen worden: 1571 Hans Rodlein, 1578 Claudius Michel, 1581 Thoma Eysenschmitt, 1588 Paulus Michel (diese vier heißen stets Bildhauer, haben also gewöhnlich in Stein gearbeitet); 1581 Jörg Meurer, 1593 Christoph Pfister, 1600 Georg Neidhard (diese drei werden als Bildschnitzer bezeichnet, haben daher wahrscheinlich das Holz bevorzugt). Von den sieben Namen sind aber nur zwei, Rodlein und Meurer, mit nennenswerten Werken zu verbinden und eigentlich nur einer, nämlich Rodlein, von mehr als eng lokaler Bedeutung.

a) Hans Rodlein

Sein Name gehört seit langem zu den wenigen bekannteren aus der wenig bekannten Spätrenaissance, nicht weil er einen hervorragenden Meister bezeichnete, sondern nur weil eines seiner Hauptwerke in Wertheim urkundlich beglaubigt ist und das dortige fürstliche Archiv ganz besonders früh von der Forschung erschlossen worden ist[413].

Er wurde im Jahre 1557 Lehrjunge Dells, verließ aber die Werkstatt ohne ausgelernt zu haben, und ist wohl mit jenem „Hansz Rottel würtzpurgen Kindt" identisch, der 1562 bei Christoph Schnebach in die Lehre trat und dort die Sache zum richtigen Abschluß brachte[414]. 1567 arbeitete er als Bildhauer wieder in

Würzburg, denn in diesem Jahre wurde er zusammen mit seinem Kollegen „pangratz von selberg etlicher schmachwort und schlagens halber, welches sie geübt haben gegen her hans schell vicar zu St. Burkardt“ vor die Geschworenen der Lucas-Brüderschaft gefordert[415]. Im Jahre 1571 wurde er Meister, im August 1574 besorgte er jene kleine Reparatur am eben aufgestellten Grabmal des Bischofs von Wirsberg[416]. Im selben Jahre erhielt er für den Grabstein desselben Bischofs von der fürstlichen Hofkammer 18 Gulden. Der Stein liegt heute abgetreten und überarbeitet unter dem Bretterbelag in der Kirche auf dem Marienberg[417]. 1575 war er Geschworener. Im Herbst 1576 erhielt er zu Schiff die Steine für das Stolbergsche oder Königsteinsche Epitaph für Wertheim und begann wahrscheinlich daran zu arbeiten. In derselben Zeit, 1576/77, war er aber auch, wie ich schon ausgeführt habe, im Juliusspital beschäftigt. Da Veit Baumhauer damals kaum mehr lebte, so war er bis 1578 wohl der einzige Bildhauer der Zunft. 1582 war das Königsteinsche Epitaph fertig, da damals schon der Maler seine Rechnung geschrieben hatte[418]. Rodlein starb vor 1600[419]. 1603 holte sein Sohn Christoph, der ebenfalls Bildhauer war, sein Geburtsbuch beim Würzburger Rat ab und bezeugte hierbei, daß sein verstorbener Vater ihm nichts hinterlassen hätte[420].

Die Ursachen dieser Erfolglosigkeit sind nicht schwer zu erraten. Rodlein repräsentiert den Typus des aus seiner Heimat kaum herausgekommenen Handwerkers, der von der überlegenen fremden Konkurrenz überflügelt wird. Er sucht sie einzuholen, indem er ihr nachahmend hinterherläuft, bleibt aber eben deshalb immer im Nachtrab. Sein Landesherr hat ihn, nachdem seine ersten Leistungen so wenig imponierend ausgefallen waren, als selbständigen Meister nicht mehr beschäftigt. Seine späteren, nicht zahlreichen, aber umfangreichen Werke befinden sich in Wertheim und Tauberbischofsheim als charakteristische Beispiele jener deutschen Spätrenaissance, die auf den Schultern der Niederländer der Florisschule steht.

Alle drei großen Grabmäler tragen seit langem seinen Namen, aktenmäßig gesichert ist ihm aber nur das früheste und unbeholfenste, das sogenannte Königsteinsche Epitaphium in der Stadtkirche zu Wertheim, das dem Grafen Ludwig von Stolberg-Königstein († 1574) und seiner Gemahlin Walburg geb. von Wied († 1578) von ihren Töchtern und Schwiegersöhnen errichtet worden ist[421]. (Abb. 61.) Ein Erlaß des Grafen Dietrich von Manderscheid, der zusammen mit seinen Schwägern Philipp von Eberstein und



Ludwig von Löwenstein die Grafschaft Wertheim seit 1574 verwaltete, spricht die Absicht aus: „Unserm lieben Herrn Vater und Schwager (= Schwiegervater) ein Epitaphium zu errichten[422].“ Das eine Exemplar dieses Erlasses ist an den Deutschordenskomtur zu Ansbach, das zweite an die Stadt Windsheim gerichtet. Beide enthalten die Bitte um Erlaubnis zum Alabasterbrechen. Ein gewisser Hans Herwart schaffte die Steine zu Schiff herbei und gibt in seiner Rechnung vom September 1576 als Herkunftsorte des Alabasters Windsheim und einen Weinberg in Ickelheim (der der Kommende Ansbach gehörte) an, als Herkunftsorte des groben Steins aber Königshofen in Gau und Elsenfeld. Aus Windsheim und Königshofen wurden die Steine nach Ochsenfurt gebracht und von dort zu Wasser verfrachtet. Eine Bestätigung für die Lieferung der Elsenfelder Steine ist unterschrieben: „Hans Rodlein, Bildhauer zu Würzburg anno 76[423].“ (Der eigentliche Erlaß spricht nicht von ihm.) Daß die Arbeit ziemlich lange Zeit in Anspruch nahm, geht daraus hervor, daß noch 1582 über die Rechnung des Würzburger Malers verhandelt wurde.

Das kostbare Material, aus dem wie gewöhnlich nur die Figuren, Säulen und Ornamente sind, hätte gespart werden können, denn das ganze Denkmal ist von jenem Maler so ausgiebig vorgenommen worden, daß der feine Stein eigentlich nur noch im Relief der Taufe Christi und den paar andern Details zutage tritt. Außerdem ist die Weichheit des Alabasters so wenig zu einem feineren Stil ausgenützt, daß man zunächst ein gewöhnliches Sandsteinepitaph vor sich zu haben glaubt. Doch die fürstliche Prunksucht konnte nur befriedigt werden, wenn der teure alamode „heroische“ Stein verwendet wurde. Sie ist es sicherlich auch gewesen, die dem Meister das weitläufige Programm vorgeschrieben hat, und auch die Visierung ist ihm vielleicht geliefert worden. Denn zwischen Aufriß und Ausführung besteht ein so großer Unterschied der Qualität, daß man jenen Rodlein kaum zutrauen mag. Er ist für die Zeit seiner Entstehung erstaunlich modern, indem er wahrscheinlich als erster im ganzen Maingebiet eine Komposition nach dem Prinzip der rhythmischen Travee gibt: Im Hauptstockwerk eine vorspringende breite Säulenädikula in der Mitte, und zurücktretende, ungefähr halb so schmale Pilasternischen an den Seiten; im Obergeschoß aber ein Giebelhäuschen mit Karyatiden und daneben „Gespreng“ als Auspolsterung der Ecken. Auch ist er für die Arbeit eines Deutschen fast zu stilrein im Sinne des akademischen Klassizismus, zu richtig in den Proportionen, zu wenig überwuchert von Details. Die Vermutung, daß einer der Niederländer in Mainz (in Würz-

burg war 1576 noch keiner ansässig) das Denkmal aufgerissen hätte, hat viel für sich, wenn auch gewisse deutsche Elemente nicht übersehen werden dürfen. Solche sind der glatte Sockel anstelle des bei den Niederländern beliebten Sarkophags; der verdoppelte Fries, welcher das Gebäude so schwer macht; endlich das Gespreng mit seinen Beschläg und Liniengewirr. Vielleicht hat Rodlein sich doch nur von Stichen anregen lassen oder irgendwelche Schriften von Vitruvianern mit Vorschriften für die rechten Maße und Proportionen benutzt. Die Ornamentik nämlich hat weder mit Osten noch mit Robyn etwas zu tun, während vieles an Barg und Schlör erinnert; ja manches so sehr, daß man an direkte Beziehungen glauben möchte. Als Flächenfüllung sind ähnlich wie bei diesen Beschlägbänder und andere nur wenig naturalisierte geometrische Formen verwendet. Dazwischen erscheinen überall Masken, die aber, wie am Stuttgarter Grafendenkmal, so klein sind, daß sie nur wie Nägelköpfe wirken und von den ebenfalls vorkommenden Diamantbossen von weitem kaum unterschieden werden können. Endlich hat die männliche Herme, die links den Giebel der Attika stützt, fast denselben Kopf wie ihre Stuttgarter Artgenossen[424]. Bis auf das groteske Beschläg im Aufsatz (das P. Michels Gespreng am Haupttor der Würzburger Universität nahesteht) und die lederartige Rollwerkrosette im bekrönenden Giebel benimmt sich die ganze Ornamentik sachlich und wenig aufdringlich und berührt dadurch den heutigen Betrachter sympathisch. Dagegen pflegen die Figuren nur ein mitleidiges Lächeln für ihre Bemühungen zu ernten. Der plumpe Graf, der wie erblindet mit stumpfem Sinn ins Blaue starrt; seine noch plumpere Gattin, die ihn mit schmunzelndem Phlegma betrachtet; der auferstehende Christus in der Attika, der über seine besiegten Feinde, den schmähenden Tod und den sich vor Lachen schüttelnden, affenartigen Teufel, dahintänzelt; die Justitia, die mit ihren verbundenen Augen wie im Blindekuhspiel vorwärts tastet; die Caritas, die einen ihrer wie mit Sand vollgestopften Wechselbälge schon hingeschmissen hat und den andern auch nur noch mit Mühe hält — es sind in der Tat lauter Mißgeburten, die nur dadurch interessant sind, daß sie komisch wirken. Besser ist, abgesehen von den Hermen, nur das Relief mit der Taufe Christi, das aber so gut wie sicher nach einem Stich oder nach der Vorlage eines Malers gearbeitet ist[425]. Rodlein hat sich bei diesem Werk in ähnlicher Weise übernommen, wie sein erster Lehrer Dell bei seinem Denkmal des Bischofs Zobel im Würzburger Dom. Er scheint sich seiner Mängel auch bewußt gewesen zu sein, denn wie seine späteren Werke beweisen, hat er sich

bemüht, zuzulernen. Seinen Bestellern dagegen scheint die Leistung genügt zu haben, denn er hat für dieselbe Kirche noch ein zweites Grabmal gearbeitet. Als dekoratives Prachtstück braucht sich übrigens das Epitaph nicht zu schämen, denn es fügt sich vortrefflich in das Gesamtbild des Wertheimer Chors.

Gegenüber dem Königsteinschen steht heute das ungefähr ebenso große, ähnlich aufgebaute „Isenburgische Epitaph"[426]. (Abb. 62.) Sein ursprünglicher Platz war, wie schon erwähnt, dort, wo heute das Ebersteinsche steht. Es ist dem Grafen Georg von Isenburg-Büdingen und seiner Gemahlin, der Gräfin Barbara von Wertheim, einer Schwester des Grafen Michaels III., gewidmet. Letztere hat es wahrscheinlich bestellt, vielleicht nachdem sie bei einem Besuch in der Heimat das Denkmal des Ehepaars Stolberg kennengelernt hatte. Ihr Gatte ist 1577, sie selbst aber erst 1600 gestorben; in diesem Jahre war Rodlein schon tot; das nahverwandte Grabmal Riedern in Tauberbischofsheim hat das Todesdatum 1588 und ist, da es ein Detail vom Ebersteinschen Denkmal entlehnt hat, sicherlich erst nach 1591 entstanden. Diese vielen Zahlen müssen herangezogen werden, um die Entstehungszeit des Isenburgschen Epitaphs berechnen zu können. Sie fällt wahrscheinlich kurz vor 1590, das Königsteinsche Epitaph ist jedenfalls älter, das Riedernsche wahrscheinlich ein wenig jünger; das Ebersteinsche scheint damals noch nicht existiert zu haben, weil es sonst wohl an den zentralen Platz gekommen wäre. Akten, die diese Frage beleuchteten, sind im Wertheimer Archiv nicht vorhanden. Auch die Zuschreibung an Rodlein, die längst allgemein akzeptiert ist, basiert nur auf der allgemeinen Ähnlichkeit mit dem Königsteinschen Epitaph und auf der Übereinstimmung einiger Details, wie der verzierten Säulentrommeln und des mit plumpen Fruchtbündeln behängten Gesprengs im Aufsatz.

Die beiden Prunkstücke rivalisieren miteinander, besonders in ihrer heutigen Gegenüberstellung. Das Isenburgsche sucht den Vorgänger zu übertreffen und schlägt es in der Tat auf der ganzen Linie. Der Ehrgeiz des Künstlers hat offenbar mit dem der Bestellerin zusammen gearbeitet. Diese hat den noch größeren Aufwand an Material — bis auf den später hinzugefügten Sockel[427] ist alles aus Alabaster — an Figuren und Ornamenten veranlaßt, vielleicht auch für eine elegantere Visierung gesorgt; jener hat sich um eine feinere Ausführung bemüht und, wahrscheinlich unterstützt von einem begabten Gesellen — besonders in der Kleinplastik manches Gute geliefert. Der heutige Zustand, in dem sich das Denkmal in seinen nur wenig bemalten, dagegen an vielen Stellen vergoldeten

Alabaster prächtig genug ausnimmt, ist allerdings in sehr hohem Grade das Werk der gewissenhaften und geschmackvollen Restauratoren (Gebrüder Mezger in Überlingen), denn vor zirka zwanzig Jahren war das Epitaph eine Ruine. Am Fries und den Pilastern fehlten fast alle Wappen, die Masken an der Stirnseite der Säulentrommeln waren abgeschlagen, der Putto am linken Pilaster war fast ganz zerstört, die beiden Reliefs am Sockel waren völlig zerfressen[428], die weibliche Figur in der rechten Nische hatte keine Arme und der Kopf lag zu ihren Füßen[429]. Auch die Hände des Grafen sind neu, aber, wie es scheint, nach Resten richtig ergänzt[430]. Alt und echt sind von hübschen Details in der Hauptsache die beiden von Rollwerk umrahmten Hauptwappen — die an ähnlicher Stelle angebracht und ähnlich geformt sind wie an Bargs Familiengrabmal in Hessental — die beiden musizierenden Putten (Abb. 63) an den Stirnflächen und die im Profil sich bewegenden an den Seitenflächen der Säulenpostamente; endlich die Kleinode des ganzen Denkmals: die beiden undinenartigen nackten Mädchenfiguren, die sich an den winzigen seitlichen Ausladungen biegsam und sehnsüchtig emporrecken. Es sind Akte von überraschend moderner Formenbildung und poetische Gestalten wie aus den deutschen Märchen[431]. (Abb. 64, 65.)

Echt in allem wesentlichen sind auch die Hauptfiguren, die zu einer originellen, sehr weltlichen Gruppe verbunden sind. Nur aus alter Gewohnheit sind im Hintergrund ein Kruzifix und zwei Engelchen angebracht — Graf und Gräfin kümmern sich nicht um sie, sondern sind nur mit ihren irdischen Angelegenheiten beschäftigt. Die Dame, die in ein enges Prachtkostüm eingeschnürt, sich mit lässigen Fingern ihre Handschuhe anzieht, scheint sich vom Ritter entfernen zu wollen, wendet aber doch mit einer steifen Gebärde ihr hochmütiges Köpfchen zu ihm zurück. In ihrer unbeholfenen Zierlichkeit, die halb gewollt, halb zufällig zustandegekommen scheint, hat sie etwas Preziöses und Pikantes und erinnert ein wenig an das „gotische Rokoko" eines Lukas Cranach. Der Graf ist im stark betonten Gegensatz zu ihr ein steifnackiger, cholerischer, eberartiger Draufgänger. Aus dem Blick, den er auf die Gräfin richtet, könnte ebensogut Zorn und Mißtrauen als ein sich brüstendes Liebeswerben herausgelesen werden. Jedenfalls ist seine Haltung voll breiten Selbstbewußtseins und erinnert darin an die prachtvolle „Sperrigkeit" bayrischer und nordfränkischer Rittergestalten aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts.

Die Hauptfiguren geben, wie gewöhnlich, die Devise aus, der die Architektur

folgt. Da sie aufrecht stehen, so ist auch alles um sie her gereckter und straffer als am Königsteinschen Epitaph. Das Isenburgsche ist zwar gleich diesem ein Ädikulaaufbau nach dem Prinzip der rhythmischen Travee, aber die Hegemonie der Breitendimension ist vom Vertikalismus gebrochen. Kein besonderer Sockel zieht sich mehr unter den Säulen und Seitenfeldern des Mittelgeschosses hin, die Muschelnischen sind schlanker und aus fensterartigen Öffnungen türartige geworden. Der Sockel der Attika hat sich zusammengezogen und gegliedert; Wappen, Säulen, Voluten, ein bekrönendes Medaillon streben in die Höhe, während sich am Königsteinschen Epitaph neben der breiten Attika das auseinanderfließende Gespreng träge herunterwälzte. Der Aufriß ist wieder so klug durchdacht und so gut proportioniert, so viel geschickter und moderner als die Figuren, daß die Annahme einer fremden, vielleicht Robynschen Skizze mit genauen Maßangaben ebenso berechtigt erscheint wie beim vorigen Denkmal. Den eignen Geist Rodleins kann man in den Stifterfiguren genießen, die noch allerhand mit der Dellschen Werkstatt gemein haben (von dort stammen u. a. die breiten Backen, der winzige Mund, die kleine Nase und der verschwommene Blick der Gräfin); oder in den bäurischen Masken an den Säulen und den ungelenken Putten in der Bekrönung; oder auch an den beiden Heiligenfiguren, von denen besonders der Georg ein rechter volkstümlicher Schlagetot ist. Viel feiner sind, wie schon erwähnt, die beiden Undinen, aber auch die Putten an den Pilastern und Postamenten des Hauptgeschosses: Sie haben auch andere Proportionen und Gesichter und können kaum vom Meister selbst gemeißelt sein. Die beiden Reliefs am Sockel und die Auferstehung Christi im Mittelfeld der Attika endlich verdanken zum mindesten die Hauptmotive und einige Einzelfiguren zweifellos Stichen niederländischer oder deutscher Romanisten. Es ist mir indessen nicht gelungen, diese Vorlagen festzustellen. Die Darstellung des geplagten Hiob erinnert mit ihren feingefälteten, etwas naß anklebenden Togen und ihren langbärtigen Köpfen an den Stil Heemskerks. Die Auferstehung kann nicht bloß im allgemeinen von einer der vielen gleichzeitigen Redaktionen des Themas[432] angeregt sein, sondern ist nach einer ganz bestimmten mindestens teilweise kopiert, weil die Figur des davonlaufenden Soldaten links auch von Hans Junker zweimal, aber viel eleganter verwendet worden ist: am Nassauer Altar im Mainzer Dom und an der Kanzel in der Stiftskirche zu Aschaffenburg[433]. Das dritte große Produkt der Rodleinschen Werkstatt ist das Grabmal des letzten Herrn von Riedern, Alexander († 1588), und seiner Frau

Anna Maria geborene von Crailsheim († 1623) in der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim[434]. Rodleins Autorschaft ist ebensowenig beglaubigt wie beim vorigen, aber die Ähnlichkeit mit den beiden Wertheimer Denkmälern drängt sich auch bei flüchtigster Betrachtung auf. Der Aufriß ist eine Kombination aus den beiden andern: Kniende Stifterfiguren und Vorherrschaft der Horizontale wie am Königsteinschen Epitaph; Seitennischen, Inschrifttafeln, bekrönendes Medaillon, Sockelreliefs, Verteilung des Schmucks ähnlich wie am Isenburgschen[435]. Unter dem Zwang des niedrigen Gewölbes der Kapelle[436] hat die Attika gleichsam den Kopf in die Schultern gezogen. Sie wirkt gedrückt, und ist eine niedrige Halle mit freistehenden Säulen, an deren Rückwand zwei Reliefbilder ohne Trennungsglied nebeneinander stehen: Rechts die Auferstehung, links die in Wolken thronende Dreieinigkeit mit Engeln. Ähnliche „Hallen" kamen schon am Portal der Domschule in Würzburg von Baumhauer und am Epitaph der Domherren Mosbach und Walbrunn im Mainzer Dome vor. Am Sockel sind ähnliche Reliefs wie am Isenburgschen Epitaph. Der leidende Hiob ist hier noch sicherer als dort aus einem Stich herübergenommen, die antikische Kulissenarchitektur ist charakteristisch niederländisch. Die Ornamentik ist im allgemeinen der Isenburgschen verwandt (Beschläg und dürre Rollwerkkartusche), einiges scheint aber auch von Peter Osten und vom Meister des Ebersteinschen Epitaph entlehnt zu sein. Der untere Teil der Seitenpilaster im Hauptgeschoß ist mit Trophäen geschmückt, die an Engelköpfen hängen — dasselbe Motiv kommt am Denkmal Sebastian Echters vor; und an einer der Säulentrommeln reichen sich nackte Putten zu einem Kinderkranz die Hände — dieser hübsche Gedanke ist wahrscheinlich durch das Ebersteinsche Epitaph angeregt, wo die oberen Säulen ähnlich geschmückt sind.

Alles in allem genommen ist das Riedernsche Denkmal langweiliger als die beiden andern. Es zeigt wie weit es dem immer strebend sich bemühenden Rodlein gelungen ist, seinen niederländischen Vorbildern nahezukommen. Von ihrer akademischen Korrektheit trennt ihn nur noch eine dünne Wand, von der Sicherheit ihrer Instinkte noch immer eine Mauer. Unter eifriger Benutzung fremder Vorlagen hat er sich den antikischen Stil äußerlich ziemlich angeeignet, diese Erwerbung aber mit fast allem bezahlt, was er an Persönlichkeit besaß. Hier gibt es weder Entgleisungen zu belachen, noch zierliche frische Einfälle zu genießen. Als Ganzes ist das Denkmal wohl ein prächtiger Strauß an der Brust

seiner Kirche, aber die Blumen, aus denen er gewunden, sind duftlos und etwas welk.

b) Sieben Jahre nach Hans Rodlein wurde

Claudius Michel

von Metz als Meister in die St. Lucas-Brüderschaft aufgenommen, am 4. Mai 1578[437]. Nach seinem Herkunftsort zu schließen war seine Muttersprache wahrscheinlich Französisch, so daß auch sein Name wahrscheinlich Claude Michel (französisch ausgesprochen) gelautet haben wird. Jener interessante Brief des „Baumeisters zu Wirtzburg" an den Landgrafen Georg von Hessen vom Jahre 1587 (vgl. Kapitel: Georg Robyn und Peter Osten), in dem es heißt: „der Alabaster, so zu Wirtzburg gearbeitet ist mehrteils aus dem Land zu Lothringen 4 meil von metz" kann vielleicht insofern auf ihn bezogen werden, als der Metzer Alabaster durch den Metzer Bildhauer in Würzburg eingeführt oder umgekehrt die Nachfrage nach dem Material auch die Übersiedelung des Bildhauers veranlaßt haben kann. 1580 nahm er den Hironimus Hemme (?) in die Lehre[438], 1582 seinen Bruder Jakob, der zuvor schon drei Jahre in Basel gelernt und dort seinen Meister durch den Tod verloren hatte[439]. Im Sommer 1580 erledigte er, wie schon erwähnt, einige nebensächliche Arbeiten im Juliusspital. Am 2. Juli heißt es: „1 fl. m. Claudio Pildhauer den Prunenmeister zu 3 Tag zu Verseuberung der Vögel am Vntern Prunen zu helfen"; und am 5. Juli: „1 fl. 24 Claudi Pildhauer das Tafelein an die Groß hahn (oder hohe) saulen zu machen". Andere Werke von ihm werden nirgends genannt; ihm irgend etwas zuzuschreiben ist deshalb nicht möglich. Er starb schon vor 1600[440].

c) Paulus Michel

war wahrscheinlich sein Sohn oder jüngerer Bruder. Er wurde 1588 Meister, 1596 Geschworener und starb 1603[441]. Für die Würzburger Universität arbeitete er, nach den Baurechnungen, vom Frühling und Sommer 1588, verschiedene Dekorationen in Stein: 1) Das „Gespreng" am Haupttor „gegen Zobelnweg", d. h. an der heutigen Domerschulgasse; er erhielt dafür am 3. und 10. April je 6 Gulden (wobei bemerkt wird, daß es ihm um 12 Gulden verdingt gewesen wäre; am 24. und 30. April aber noch zweimal dieselbe Summe (wobei das erstemal notiert wird: „resten noch 18 fl."; das zweitemal, aber im Widerspruch dazu: „ist hiermit par zahlt". 2) „Zwei Bild der Tugent, die er zum Kirchportal

vmb 30 fl. vnd 3 Aimer Wein hauen soll, seindt Ihme also verdingt[442]." Bis zum 2. Juli erhält er Teilsummen für diese Figuren, die einmal, am 26. Juni, auch als „liegende Pilder" bezeichnet werden. 3) „Ein Eccehomo-Bild, das Ihme vmb 30 fl. verdingt" worden ist und an dem er vom 7. August bis 11. September gearbeitet hat. 1590 ersetzte er zwei Köpfe am überlebensgroßen Marienbild (wahrscheinlich an die Konsole) aus dem frühen 14. Jahrhundert, das aus der Würzburger Franziskanerkirche in die Dorfkirche zu Laub, B. A. Gerolzhofen, übergeführt wurde (wo es heute noch steht)[443]. Drei Jahre später, 1593, meißelte er mit einem gewissen, sonst nirgends genannten Simon Nadler (oder Nodter) zusammen „Wappen und Laubwerk" für dieselbe Lauber Kirche[444]. Endlich erscheint sein Name noch einmal in den Würzburger städtischen Baumatsrechnungen von 1601 (Rechnung 147): „2 fl. von einem Vesper Bild in dem neuen Bildtstock ahn Rennweg von Holzwerk Meister Paulus dem Bildschnitzer Bruderhoff zalt[445]." Aus dieser letzten Notiz gehf also hervor, daß er auch in Holz zu arbeiten verstand und zuletzt auf dem Bruderhof (also dicht neben dem Kreuzgang des Würzburger Domes) wohnte.

Das Gespreng am Haupttor existiert noch, wenn auch nur in einer flauen Kopie von 1886. Es ist ein flächiges Muster aus Voluten mit Vogelköpfen im Profil, Beschlägbändern und Fruchtbündeln, das sich im Stil an Barg und Schlör anschließt und als Dekoration seine Aufgabe vortrefflich erfüllt. Die zwei Bilder der Tugenden am Kirchenportal sind untergegangen. Die heute vorhandenen können weder von ihm, noch etwa von Robyn sein, noch überhaupt aus dem 16. Jahrhundert stammen. Sie sind dazu allzu „heroisch" im Körperbau, allzu großzügig und malerisch-dekorativ in der Gewandung, mit einem Wort allzu barock. Von ihnen wird später noch zu reden sein (im Kapitel Michael Kern)[446]. Das mit 30 Gulden bezahlte und, nach diesem Preise zu urteilen, wahrscheinlich lebensgroße Ecce-Homobild, d. h. der Heiland als Schmerzensmann, ist gleichfalls in der Universitätskirche nicht mehr zu finden. Dafür steht aber in einem Garten an der Frankfurter Straße in Würzburg eine gut gearbeitete Steinfigur, die vielleicht mit jenem Christusbilde identisch sein kann[447]. Sie zeigt die für das Zeitalter charakteristische Vorliebe für muskulöse Nacktheit und das veräußerlichte Pathos der Romanistenschule. Der Heiland will vor allem ein schöner Mann sein: Er steht säulenartig da, mit einem schmalen Kopf, nur mit einem auffallend schmalen Lendentuch bekleidet, die gefesselten Hände an die Brust gepreßt, in gefälliger und korrekter Kontrapoststellung. Proportionen, Musku-

latur, Form des Lendentuchs und Form des Bartes kommen ähnlich an vielen Christusbildern der Jahrhundertwende vor. Die Figur steht ungefähr in der Mitte zwischen den Typen Robyns und Bargs einerseits (Würzburger Zobeldenkmal, Mainzer Geißelung) und denen der mittleren Zeit Hans Junckers anderseits (Auferstehungsrelief an der Aschaffenburger Stiftskanzel, Christus an der Säule am Bassenheimer Altar zu Mainz). Wenn sie wirklich 1588 von Paul Michel gearbeitet sein sollte, so würde sie diesen zu einem für seine Zeit und in seiner Lokalschule weit vorgeschrittenen Meister machen.

Da er im allgemeinen monumentale Steinfiguren geschaffen, gelegentlich aber auch in Holz gearbeitet hat, so dürfen ihm vielleicht die beiden großen Adorantenfiguren des Sebastian und der Dorothea von Seinsheim (ersterer gestorben 1591) (Abb. 66 und 67), die aus Erlach von einem zerstörten Epitaph ins Würzburger Luitpoldmuseum gekommen sind, wenigstens vorläufig und mit allem Vorbehalt zugewiesen werden. Denn sie sind aus Holz, aber ganz in der Art von Steinfiguren gemacht. Da in den auffallend kleinen Köpfen, besonders dem der Frau, individuelles Leben ausgedrückt, und die Rüstung des Mannes z. B. das Muster seiner Ellbogenkacheln, mit einer gewissen Größe[448] behandelt ist, so kommt für sie nur ein besserer Künstler in Frage. Daß sie in Würzburg geschnitzt sind, beweist am deutlichsten der Löwe, der nach Körper, Ausdruck und Stellung einer der letzten, aber auch besten Vertreter der großen Riemenschneider-Dellschen Hunderasse ist.

Ähnlich aus Holz geschnitzte Grabmalfiguren sind übrigens auch in der Pfarrkirche zu Niederstetten (Württembergisch-Franken) erhalten, und zwar ebenfalls ohne die ursprüngliche Umrahmung. Sie stellen wahrscheinlich ein Ehepaar von Rosenberg und dessen Söhnchen dar. Sorgfältig gearbeitet sind auch sie, aber ganz ohne Temperament, nur als Gestelle reicher Kostüme. Der Ritter ist nicht mehr gepanzert, sondern im Wams, Pluderhosen und Ringkragen dargestellt. Die alte Bemalung ist gut erhalten. Der Stil ist würzburgisch, aber dem der Erlacher Adoranten nur im allgemeinen verwandt.

d) Von Thoma Eysenschmitt

berichten die Akten nichts weiter, als daß er 1581 Meister, 1583 Geschworener wurde und 1613 starb[449]. In Scharolds „Materialien" findet sich außerdem noch die Notiz, daß er 1589 den Grabstein und das Wappen einer Nonne Cäcilie im Kloster St. Afra zu Würzburg gearbeitet hätte. Gleich dem Kloster selbst exi-

stiert auch der Grabstein nicht mehr. Vielleicht kann die Sandsteinkanzel in Mainsondheim, B. A. Kitzingen, von ihm herrühren[450]. Ihre Datierung auf zirka 1583 ergibt sich aus dem Baudatum des Langhauses. Der rechteckige dünne Pfeiler ist mit Beschläg, Engelköpfen und Fruchtgehängen geschmückt, der polygonale Korpus mit den Reliefs der sitzenden Evangelisten, mit Wolkengekräusel und landschaftlichen Andeutungen. Die Technik steht hart auf der Grenze zur bloßen „Steinmetzplastik"; Anklänge an Riemenschneider sind vorhanden, ein Hauch von Spätgotik liegt über dem ganzen Werk.

In Würzburg selbst gibt es nicht viel herrenlose Skulpturen, die ihm gegeben werden könnten. Den Erker am „Schönen Eck" habe ich schon früher erwähnt — lieber aber möchte ich annehmen, daß er jenen andern bekannteren Erker mit Figuren geschmückt habe, den im Sandhof[451]. Das Datum 1597, das am Fries zu lesen ist, würde dieser Zuschreibung ebensowenig widersprechen wie der echt würzburgische Stil, der noch im engen Zusammenhang mit Veit Baumhauer und Hans Rodlein steht. Von des ersteren Epitaph der Barbara Betzoldin in der Marienkapelle ist die Maske links am Sockel entlehnt, zu des letztern Königsteinschen Epitaph schlagen die Hermen eine Brücke. Mit diesen hat sich die Literatur öfter und ausführlicher beschäftigt[452] als sie es ihrem kunsthistorischen und künstlerischen Range nach verdient hätten. Daß sie dekorativ wirkungsvoll sind, wird niemand bestreiten, aber ausgeführt sind sie roh und als Erfindung nichts weniger als originell. Wie früh solche groteske Hermen mit Menschenfüßen unter den architektonischen Schäften in der Renaissance auftreten, habe ich bereits im Kapitel Veit Baumhauer erwähnt. Die paar Skulpturen am Giebel des Sandhofes über dem Erker, zwei stehende Atlanten mit Schnörkelvoluten statt der Unterkörper, ein paar Löwenköpfe mit den üblichen Ringen in den Mäulern, ein bekrönender Wappenlöwe und ein Vogelkopf stammen sicherlich von derselben Hand.

Ferner gehören hierher die Dekorationen zweier Portale des Deutschmeisterschlosses in Mergentheim, das aber schon in den siebziger Jahren gebaut worden ist. Am innern Hauptportal des äußern Hofes stehen neben einer Wappentafel eine weibliche und eine männliche Herme, die in Körperformen und Barttracht den Figuren des Sandhofes sehr verwandt sind. Ein zweites ähnliches Schmuckstück ist über einem kleinern Portal zu sehen, das 1917/18, wo das Schloß als Kaserne diente, zum Bataillonskommando führte.

Endlich ist noch ein Epitaph auf dem Friedhof zu Wertheim[453] dieser Gruppe

anzureihen, welches zwar mit unzulänglichen Mitteln, aber sehr liebevoll ausgeführt ist: Das des Ratsherrn Valentin Rüdiger († 1577) und seiner Familie. Vor einer sehr hohen Bogennische, die von Pilastern mit Trophäen und Ranken flankiert, mit seitlichen Ausladungen aus Rollwerk, durchgesteckten Menschenfiguren und Fruchtbündeln geschmückt und von einem Volutenaufsatz mit Medaillon und Fruchtbündel bekrönt ist, kniet die vielköpfige Stifterfamilie. Die Nische selbst ist mit einer gemäldeartigen Komposition gefüllt, in der vorne die Taufe Christi mit zwei assistierenden Engeln, hinten die Predigt Johannes des Täufers, oben aber der segnende Gottvater mit Engeln und Wolken zu sehen sind. Die Köpfe Christi, des Täufers und der Männer in den seitlichen Ausladungen stimmen genau mit der männlichen Sandhofherme überein. Auch zu Rodleins Königsteinschen Epitaph, das ja für denselben Ort, ungefähr zur selben Zeit gearbeitet ist, bestehen Beziehungen. Da Thoma Eysenschmitt unter den Lehrlingen der Lucas-Brüderschaft nicht genannt wird, hat er vielleicht als Geselle Rodleins in Würzburg Fuß gefaßt und mit diesem Ende der siebziger Jahre gemeinsam gearbeitet. Diese Hypothesen schweben aber selbstverständlich ziemlich in der Luft. Worauf es ankommt, ist ja auch nur die Zusammenfassung einiger zerstreuter Denkmäler zu einer Gruppe. Ob man diese dann auf Eysenschmitt, Claudius Michel oder gar auf Christoph Rodlein, der Sohn des Hans, taufen will, ist ziemlich gleichgültig.

e) Unter den Bildschnitzern des ausgehenden 16. Jahrhunderts scheint

Jörg Meurer[454]

der angesehenste gewesen zu sein. Er wurde im selben Jahre wie Eysenschmitt, nämlich 1581 Meister und 1587 Geschworener der Zunft[455]. 1588 verfertigte er, gleichzeitig mit Robyn, ein „Jesuskindlein" für die Privatgemächer des Bischofs Julius. 1590 nahm er den Christoph Pfister, 1596 den Georg Neithard[456], beide aus Würzburg, in die Lehre, 1600 war er aber schon verstorben[456]. Zwischen 1590 und 1593 arbeitete er den Hochaltar für die Dorfkirche in Laub (B. A. Gerolzhofen)[457] mit einer geschnitzten Kreuzigungsgruppe und zwölf Aposteln, wofür er 96 fl., 5 tt, 1 ₰ erhielt. Von diesem Werk haben sich die dreiviertellebensgroßen Figuren des Gekreuzigten, der Maria und des Johannes erhalten. Sie stehen jetzt neugefaßt und auf jüngern Konsolen (aus dem 18. Jahrhundert?) an der nördlichen Langhauswand. Ursprünglich füllten sie entweder den Schrein, während die Apostel als Flügelreliefs, etwa je sechs

auf jeder Seite, vielleicht je drei und drei übereinander, gegeben waren, oder sie nahmen die Stelle eines Aufsatzes ein und überließen das Hauptgeschoß den untergegangenen Figuren, die man sich dann entweder als Statuen oder als Reliefgruppe vorzustellen hätte. In jedem Fall war der Altar erstens nicht sehr groß, zweitens ziemlich unbeholfen und drittens altertümlich, d. h. gotisierend. Denn die an sich ziemlich belanglosen Kreuzigungsfiguren sind dadurch interessant, daß sie den antikischen, freibewegten Stil ihrer Zeit verleugnen und sei es aus Hilflosigkeit, sei es aus anderen Gründen, bei Riemenschneider Schutz suchen, auf diese Weise das Ende des Jahrhunderts zu seinem Anfang zurückbiegend. Meurer hat, wie es scheint, besonders die schöne Kreuzigungsgruppe in der Pfarrkirche zu Aub[459] studiert, denn seine Madonna hält die Hände ganz ähnlich wie die dortige und die beiden Christusfiguren entsprechen sich in der Kopfhaltung, der hängenden Haarlocke, Teilen der Rumpf- und Beinmuskulatur und in der Anordnung des Schamtuches. Die zarte Linienmusik des Vorbildes ist aber in der Nachahmung völlig verklungen, die rieselnden, flimmernden Faltengewässer sind zu plumpen, herabhängenden Eiszapfen erstarrt. Allen drei Figuren, am meisten aber dem Johannes, kleben noch Reste des länglichen Balkens an, aus dem sie geschnitzt sind. Die Holzklötze sind nicht überwunden, sondern bis zu einem gewissen Grade „bejaht". Das mag vielleicht der Gegenwart mit ihrer Sehnsucht nach dem „Substantiellen", Urtümlichen, Primitiven sympathisch sein — der brave Meurer aber wird damit schwerlich irgendwelche tieferen Bedürfnisse seiner Seele befriedigt, sondern sicherlich nur einen Mangel am Können zu verdecken versucht haben. Die ungewöhnliche Aufgabe — Holzfiguren für Altäre waren ja schon lange nicht mehr bestellt worden — mag beklemmend gewesen sein. Da für die letzten sechzig Jahre Vorbilder fehlten, suchte er Rat und Hilfe bei dem letzten Meister, der sich in diesem Fache ausgezeichnet hatte, und zwar tat er es so ängstlich genau, daß er selbst die Tracht der Riemenschneiderzeit unbedenklich kopierte.

Es liegt also ein Fall „bewußter Archaisierung" vor, aber wohl einer Archaisierung mehr aus Not als aus künstlerischen Bedürfnissen. Ein zweiter ist in dem andern von Meurer geschnitzten Werk, dem Pfarraltar in St. Burkard zu Würzburg gegeben[460]. Dieser ist im April 1589 beim „Ehrenhafften Vnd Achtbarn Alexander Müller[461], mahler Vnd Burger allhier zu Würzburg" bestellt, 1591 aufgerichtet und am 24. Januar 1593 geweiht worden. Das ganze hat die sehr beträchtliche Summe von 944 Gulden, 2 alb. 18 sh. gekostet

(dafür hätte man auch etwas Besseres haben können). Von Müller sind natürlich nur die gemalten Passionsszenen auf den Außenseiten der Flügel, die Engel an der Staffel, die Madonna in der kleinen Giebelädikula ganz oben und die Fassung der Schnitzereien. Diese selbst sind, wie schon Mader hervorgehoben hat, der Lauber Gruppe im Stil so ähnlich, daß sie unbedenklich Meurer gegeben werden können. Besonders charakteristisch ist die Form der männlichen Köpfe mit dem sehr langen Untergesicht, der schmalen Stirn und dem fast ganz fehlenden Hinterkopf (auf Gehirn ist also Verzicht geleistet, was auch in dem töricht staunenden Ausdruck der Gesichter zum Ausdruck kommt) und vor allem derselbe steife, ängstlich bei vergangenen Zeiten hilfesuchende Stil. Dargestellt sind im Schrein und auf den Flügeln Szenen aus dem Marienleben. Außerdem stehen oben auf dem Hauptkasten die steifen Statuen der Heiligen Andreas und Nikolaus und noch höher auf dem Aufsatz die Apostel Petrus und Paulus. An eigentlichem Ornament ist nur etwas ausgesägtes Beschläg neben dem alles bekrönenden Giebelhäuschen vorhanden, während alle Bildfelder mit gotisierenden Stäben, um die sich Bänder ringeln, eingefaßt sind. Das ganze System des Aufbaues unterscheidet sich nur rein äußerlich durch die geradlinige, kastenartige Schichtung von echten gotischen Flügelaltären (die ganze Gattung wird in Würzburg, merkwürdigerweise, nur durch dieses posthume Exemplar repräsentiert); und dieser Zusammenhang wird nicht versteckt, sondern offen bekannt, indem überall wo es anging gotische Architekturformen eingeführt und alte Kompositionen zum Muster genommen worden sind. Die Verkündigung, die Geburt Christi und zwei Tempelszenen sind in Räume mit gotischen Gewölben und Fenstern verlegt; der Tempelgang Mariä, die Verkündigung, die Krönung und Heimsuchung sind in offenkundiger Anlehnung an Vorbilder des späten 15. und frühen 16. Jahrhundert gemacht (die Heimsuchung erinnert an Dürers Holzschnitt); und auch Riemenschneider ist wieder zu Rate gezogen, indem zwei Apostel in der Schiedung in ganz ähnlicher Weise auf eine leicht gezimmerte Bank gesetzt sind, wie die zwei Apostel rechts vorne im Rothenburger Blutaltar. Und hier in St. Burkard hat Meurer auch verstanden, nicht nur Riemenschneidersche Reliquien auszugraben, sondern auch seinen Geist aus dem Totenreich zu beschwören. Besonders das Hauptbild der Himmelfahrt ist von einem leichten Hauch verklungener spätgotischer Anmut, Aufrichtigkeit und Zartheit geküßt.

Ganz gestorben war ja die gotische Formenwelt im 16. Jahrhundert nie. Be-

sonders die bauenden Steinmetzen hatten in ihren Profilen, Fensterfüllungen, Galeriebrüstungen hartnäckig daran festgehalten[462]. Aber bei den Schnitzaltären des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts muß doch von einer „wieder auflebenden" Gotik gesprochen werden, denn ihre Gattung war ja zwei Menschenalter tot gewesen. Eine bekannte Parallele zu den Werken Meurers ist der Altar von 1570 in der Schneckenkapelle von St. Ulrich zu Augsburg[463]. Auch bei diesen darf nicht von einem „noch immer" geredet werden, sondern nur von einem „wieder von neuem".

Die Engel, die am St. Burkardsaltar den Mantel der himmelfahrenden Maria halten, haben rundplastische Verwandte in zwei holzgeschnitzten Wappenhaltern, die jetzt in einer Vitrine des Raumes 21 im Luitpoldmuseum untergebracht sind. Da das eine Wappen das Echtersche und das andere das Zobelsche ist, müssen sie zu irgendeinem von Stephan Zobel und Cordula Echterin gestifteten Altärchen gehört haben. Mit den Leibkünstlern dieses Paares: Michael und Hans Juncker haben sie aber wenig gemein. Ihrer etwas befangenen Anmut steht Meurer jedenfalls näher.

f) Von den beiden Schülern Meurers scheint

Christoph Pfister

der Sohn eines Schreibers in Würzburg, nur kurze Zeit als Meister gewirkt zu haben. Er wurde nach der üblichen drei- bis vierjährigen Lehrzeit 1593 selbständig, war aber 1600 schon tot[464]. Im Jahre seiner Meisterwerdung arbeitete er mit Meurer zusammen für die Kirche von Laub und bekam 21 Gulden für eine Gruppe der hl. drei Könige[465]. Diese war entweder, nach mittelalterlicher Art, an den Pfeilern der Kirche aufgestellt oder, was wegen des geringen Preises wahrscheinlicher ist, in ziemlich kleinen Figuren irgendwo an Meurers Altar, vielleicht an der Predella untergebracht.

Von dem andern Schüler Meurers, Georg Neithard, wird im dritten Teil noch kurz die Rede sein.

XI. DIE HANDWERKERPLASTIK AM ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS

Neben dem Adel der bischöflichen Hofkünstler und dem Mittelstand der zünftigen Bildhauer und Schnitzer hat schließlich auch das namenlose Volk der Zimmerleute und Steinmetzen dazu beigetragen, Unterfranken mit Renaissanceskulpturen zu bevölkern. Quantitativ übertrifft ihr Anteil den der beiden andern Klassen nicht unbeträchtlich. Die letzten Jahrzehnte des 16., die ersten des 17. Jahrhunderts waren wie in ganz Deutschland, so auch im Maingebiet eine wahre Blütezeit der Volkskunst. Das in seiner plumpen Biederkeit rührende Bürgergrabmal der Spätrenaissance ist für das Bild der kleinen Mainstädte und Märkte fast ebenso charakteristisch wie es die spätmittelalterliche Stadtmauer mit den hohen Toren, der schlanke Kirchturm aus der Juliuszeit, das stattliche Barockhaus und der Bildstock aus dem 18. Jahrhundert sind. Freilich — Meisterwerke volkstümlicher Dekoration, wie sie zur selben Zeit, besonders die Städte um den Harz in den geschmückten Fassaden ihrer Fachwerk- und Steinhäuser schufen, sind im Bistum Würzburg kaum zu finden. Der Bürger der von Julius Echter gedrückten Hauptstadt (von den kleinen Orten ganz zu schweigen) war weder wohlhabend noch selbstbewußt genug, um seine Wohnung mit so unerschöpflichem Behagen auszuputzen, wie es der Niedersachse tat oder in mehr patrizischer Weise auch der benachbarte Nürnberger. Das unterfränkische Fachwerkhaus hat in der Regel überhaupt keinen plastischen Schmuck. Die schönen Ratshäuser zu Grünsfeld, Großheubach, Ebern, die stattlichen Giebelbauten zu Miltenberg, Wertheim, Ochsenfurt und vielen andern Orten wirken nur durch den Kontrast von Stein und Holz, von Farbe und neutralem Grund und durch das reiche Linienmuster ihrer Holzteile. Zwei Würzburger Häuser haben aber doch geschnitzte Schauseiten, die sich auch in reichern Städten sehen lassen könnten: Der Hof des sogenannten Ehemannshauses in der Augustinerstraße von zirka 1581[466] und das Bachmannsche Haus in der Neubaustraße von zirka 1600[467]. Am Ehemannshause ist ein wirklicher Bildschnitzer, kein nur in Plastik dilettierender Zimmermann tätig gewesen. Die fünf Stehfiguren der Madonna, der beiden Johannes, der Ursula und Barbara an den Ständern sind zierliche und besonders von weitem sehr „stilrein" wirkende Spätlinge der Gotik; die Ornamente an ihren Konsolen sind aus gotischen und antikischen Elementen, ähnlich wie Gebilde der Frührenaissance, gemischt.

Weniger interessant sind der ebenfalls „spätgotische" Engel am Sattelholz und ein ziemlich ungeschickter hl. Michael[468] über der Mutter Gottes. Daneben ist auch der Florisstil vertreten durch beringte Löwenköpfe am Unterzug und durch Kanephoren mit Fruchtbündeln an den obern Teilen der Ständer. Als Schöpfer dieser altertümlichen, aber hübschen Dekoration kommt wieder am ehesten Jörg Meurer in Frage, der ja gerade 1581 in Würzburg Meister wurde. Besonders der hl. Michael und Johannes der Täufer haben mit den Figuren in Laub und St. Burkard ziemlich viel Ähnlichkeit, und das ganze reiht sich jenen Denkmälern einer „posthumen Gotik" als drittes Beispiel würdig an. Eines ganz andern Geistes Kind ist die Fassade des Bachmannschen Hauses. Unter einem fischschwänzigen Kinde (in der Art jener Sirenen, die im Mittelalter die Wollust symbolisierten) steht der schöne Spruch:

„O Meereswunder in der Stadt,
Ein Zimmermann dies Haus erbauet hat."

Von diesem Handwerker sind sicherlich auch die Reliefs geschnitzt, die im rechteckigen Rahmen fast alle vorhandenen Flächen beleben. An vornehmster Stelle, durch eine darüber angeordnete leere Muschelnische noch besonders betont, blickt aus fensterartiger Höhle Sol, als Brustbild eines jungen Mannes mit Strahlenkranz in reicher Tracht — vielleicht das Porträt des Hausbesitzers. Das Gegengewicht hält ihm im selben Hauptgeschoß ein stehender Simson, der mit solcher Behäbigkeit in das Maul seines Löwen greift, als holte er sich etwas aus seinem Brotsack heraus. Sonst ist an Figuren nur noch jenes Meerwunder vorhanden, auf welches sich der Schöpfer so viel zugute tat. In den übrigen Feldern erscheinen Balustersäulen, Delphine, Pflanzen, Vasen und allerhand andere schwer definierbare, halbgeometrische, halbnaturalistische Gebilde, wie sie überall und immer entstehen, wo eine voraussetzungslose Phantastik Ornamente erfindet. Der Radikalismus, der ganz Eigenes geben will, und doch über das Spielerische nicht recht hinauskommt, erinnert an gewisse Stimmungen der deutschen Frührenaissance. Auch Einzelformen, wie die Balustersäulen, wie das Kostüm des Sol, sind merkwürdigerweise von dort entlehnt, so daß die Fassade kaum weniger archaistisch wirkt als die Ehemannsche, obgleich alles Gotische vermieden ist. Die Datierung stößt gerade wegen dieser Altertümlichkeit auf Schwierigkeiten. Den stärksten Anhaltspunkt geben die Muschelnischen, die an den Epitaphen Rodleins Verwandte haben.



An Zahl verschwinden diese paar Denkmäler bürgerlicher Holzplastik ganz neben der Masse der Steinmetzskulpturen, die sich aus den Jahrzehnten um 1600 erhalten haben. Es sind vor allem Grabmäler, daneben Bildstöcke und einige Kanzeln. Architekturplastik ist bezeichnenderweise — außer den paar Erkern in Würzburg — fast gar nicht vorhanden. Die Bildhauerkunst hat in Unterfranken zu allen Zeiten ihre Selbständigkeit gegenüber der Baukunst zu wahren versucht. Sie hat fast immer lieber freie Bewohner von Gebäuden als eingefesselte Bauteile geschaffen. Das ist ja überhaupt ein charakteristischer Unterschied zwischen der Kunst des Nordens und des Südens Deutschlands, daß hier die Plastik gewöhnlich der Architektur nur wie eine gleichberechtigte Freundin die helfende Hand gereicht hat, während sie dort selten mehr gewesen ist als eine schmückende und bei diesem Dienst oft geschwätzige Magd.

Besonders reich an roher, mehr folkloristisch als kunsthistorisch interessanter Renaissanceplastik sind die heutigen Bezirksämter Ochsenfurt und Kitzingen. Ein wahres Museum dafür ist die Friedhofshalle in Marktbreit[469]. Ähnliches, zum Teil von denselben Händen Geschaffenes findet sich an den Außenwänden der Pfarrkirchen von Ochsenfurt, Röttingen, Sulzfeld, Aub, Baldersheim, Frikkenhausen, an der Friedhofskapelle zu Lauda, in der Friedhofskapelle zu Sommerhausen. Zum Teil etwas besser sind das Epitaph der Familie Shunter († 1585) in Heidingsfeld, das Epitaph des Knaben Johann Julius Zobel († 1585) und der Grabstein seiner Mutter Cordula Zobelin geborene Echterin von Mespelbrunn († 1599) in Maria-Sondheim, ferner ein Epitaph der Familie des Sigmund Forstmeister zu Lewenhain († 1582) in der Klosterkirche zu Neustadt a. S., drei Grabmäler der Familie Voit von Salzburg († 1573, 1591, 1599) in der Kirche zu Salz bei Neustadt u. a. m.[470] Von Steinkanzeln hat nennenswerten figürlichen Schmuck nur die von 1609 datierte auf dem Friedhof von Sommerhausen. Bildstöcke sind in Heidingsfeld, Gaukönigshofen (1579 und 1591)[471], ferner in Kürnach[472], Eibelstadt, Allersheim[743], Münsterschwarzach (1607) und vielen anderen Orten. Alle diese Sachen sind zweifellos von dörflichen oder kleinstädtischen Handwerkern geschaffen. Ein ausdrückliches Zeugnis dafür findet sich an einem Bildstock in Gaukönigshofen: „H. Rapolt S. Z. K. (Steinmetz zu Königshofen) hat dis Bild gema" (alles in Majuskeln). Ein Taufstein in der Kirche dieses Ortes trägt die Signatur desselben „Meisters"[474]. Die aus dem Mittelalter überkommenen Schemata des glatten und des Kastengrabsteins, des Adorantenepitaphs und Adorantenbildstocks, der polygonalen Kanzel und des polygonalen oder runden

Taufsteins[475] sind dem Zeitgeschmack vor allem durch neue Ornamente angenähert, die selbstverständlich von der hauptstädtischen Kunst entliehen sind, aber hinter dieser meist um einige Jahre oder Jahrzehnte zurückstehen. Rollwerk kommt natürlich besonders oft vor, verschwindet aber schon bald nach 1600. Beschlägbänder als Flächenmuster und Giebelverklammerung sind u. a. in Mariasondheim 1585, Marktbreit 1590, Sulzfeld 1602, Sommerhausen (Kanzel) 1609, Aub 1616 zu finden. Von Florismotiven sind Fruchtbündel nicht allzu oft (Sommerhausen), Hermen und Karyatiden gelegentlich (Mariasondheim, Sommerhausen, Neustadt), Masken recht häufig verwendet worden. Wenn irgendwo ein Detail durch besondere Stattlichkeit oder Feinheit auffällt, läßt es sich gewöhnlich als Kopie oder oberflächliche Variante eines großstädtischen Vorbildes feststellen. So hat die Friedhofskanzel in Sommerhausen von 1609 ein feines Bandornament in den Bogenzwickeln, das fast genau den Ornamenten am Grabmal Neustätter von 1570 in Groß-Komburg nachgebildet ist; so stehen an einem namenlosen Epitaph ebenda, dessen Mittelfeld eine figurenreiche Kreuzigung enthält, zwei große ionische Karyatiden, die vom Denkmal von der Gablentz in Mainz herübergenommen sind; so überraschen am Epitaph des Lorenz Dietrich Lampert (1590) in Marktbreit als seitliche Ausladungen zwei merkwürdig dürre nackte Männer im Profil mit Krallen an Stelle der Füße, die ganz ähnlich am Denkmal eines Albrecht von Crailsheim in Braunsbach, einem Werk aus der Schule Schlörs, vorkommen[476]. Gotische Motive und Formen sind nicht selten verwendet. Der Hauptschmuck jener Sommerhausener Kanzel ist ein jüngstes Gericht nach dem wohlbekannten Schema der gotischen Kirchenportale; eine Kanzel in Thüngersheim[477] von 1615 hat gotisierendes Astwerk in der Umrahmung ihrer Wappen; besonders altertümlich in Figuren, Typen und Ornamentik sind die meisten Bildstöcke. Ein Predigergrabstein in der Marktbreiter Friedhofshalle und ein jedenfalls vom selben Handwerker gemeißeltes Familienepitaph außen an der Pfarrkirche zu Sulzfeld (beide aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts) sind interessant durch ihren stark geometrischen Faltenstil, der eigentlich nur noch aus vielen parallelen Furchen besteht. Diese beiden Denkmäler erinnern unmittelbar an primitivste Dinge des romanischen Mittelalters. Andere Werke sind belustigend durch ihre kindliche Drastik, so z. B. das eben schon genannte Lampertsche Epitaph in Marktbreit, wo sich Gottvater und Christus auf den Himmelswolken in hohen, sehr genau nachgebildeten Großväterstühlen gegenübersitzen.

Zum Schluß sind noch drei Denkmäler zu erwähnen, die in der Ausführung nicht viel besser sind als die bisher genannten, aber sie in der Qualität des Aufrisses hoch überragen. Das eine ist in der Pfarrkirche zu Karlstadt und dem Christoffel Voit von Rieneck und seinen beiden Frauen gewidmet (wahrscheinlich nach dem Tode der zweiten Frau 1580 bestellt); die beiden andern, von derselben Hand, sind in den Dorfkirchen zu Ingolstadt (B. A. Ochsenfurt) und Rottenbauer (B. A. Würzburg): Jenes stellt den Conrad Geier von Giebelstadt († 1601) und seine beiden Frauen († 1581 und 1602) dar[478], das andere den Georg Siegmund von Wolfskeel († 21. Dezember 1607) und seine zahlreiche Familie. Alle drei sind in den Figuren stümperhaft, in der Architektur und bis zu einem gewissen Grade auch in der Ornamentik nicht schlechter als die stattlichsten Grabmäler eines Rodlein oder auch Barg. Wahrscheinlich sind sie nach guten Visierungen von solchen Steinmetzen ausgeführt, die in Würzburger Werkstätten als Gesellen gearbeitet und dort Säulen, Wappen und Ornamente ausgehauen hatten, zum Figürlichen aber nicht zugelassen worden waren. Das vortrefflich proportionierte Karlstadter Denkmal hat im Sockel eine Rollwerkkartusche zwischen den Säulenpostamenten; im Mittelgeschoß ein hohes Bildfeld zwischen kannelierten korinthischen Säulen und einem stattlichen Architrav mit Wappenfries, Eierstab und Konsolengesims, und endlich einen sehr schönen komponierten Giebel, worin ein Wappenmedaillon von Voluten und Rollwerk, Fruchtschnüren und Putten eingerahmt ist. Dieser Aufriß hat einige Ähnlichkeit mit dem Grabmal des Ritters Weintzheim († 1575) in Iphofen, (das ich Frid zugeschrieben habe); die wertlosen Figuren, die vor einem viel zu dünnen und kleinen Kruzifix knien, erinnern etwas an die Typen des Meisters W. E. in Kitzingen und Marktbreit. Als Ganzes steht aber das Grabmal ganz vereinzelt in Franken da.

Die etwa zwanzig Jahre jüngern Denkmäler in Ingolstadt und Rottenbauer (beide als Wandepitaphe komponiert und durch genau dieselben Untersätze und ähnliche Figuren als Arbeiten einer Hand gekennzeichnet) sind leichter einzuordnen. Denn der Beschlägschmuck ihrer Bogen, Säulentrommeln und Adorantenschemel erinnert so stark an Barg und Rodlein, daß man hier wohl einen ehemaligen Gesellen eines dieser beiden wiedererkennen darf. Vielleicht ist es Hans Rodleins Sohn Christoph, der ja bald nach 1600 in Würzburger Ratsakten als Bildhauer erwähnt wird.

III

DIE ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Werdender Barock

*

I. EINLEITUNG

Aufschwung und Stilwandlung

Zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten der deutschen Kunstgeschichte gehören die „Übergangsstile", die ihr Ziel nicht erreichen, sondern von „fertigen" Stilen des Auslandes überholt und verdrängt werden. Dieser Vorgang hat sich am deutlichsten im 13. Jahrhundert, aber ganz ähnlich auch im 17. abgespielt. Wie in jenem die spätromanische Kunst, reich an Schöpferkraft, aber des einheitlichen Willens und der Fähigkeit zu verzichten entbehrend, die Gotik nicht aus sich selbst geschaffen, sondern von Frankreich als ein Fremdes erhalten hat, so hat sich in diesem die Spätrenaissance zwar in stärkstem Maße aus sich selbst barockisiert, aber behindert durch Unentschlossenheit und Eigenbrödelei, gelähmt durch die Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges, schließlich einem Stile weichen müssen, der aus Italien kam. Beide Zeitalter tragen Namen, die einen Abschluß bedeuten, nicht weil sie alt und steril gewesen wären, sondern weil ihr Stil organisch nur mit der Vergangenheit, nicht mit dem der Zukunft zusammenhängt[470]. In beiden Fällen ist eine kraftvoll begonnene Brücke unfertig in der Mitte des Flusses stehen geblieben — in beiden kann sie deshalb nur vom Ausgangsufer betreten werden.

Die Stilwandlung, die man am besten als „werdenden Barock" bezeichnet, läßt sich bei einzelnen Künstlern schon seit zirka 1585/90, in der ganzen deutschen Kunst und speziell in Unterfranken seit der Jahrhundertwende feststellen. Die neue Art unterscheidet sich in sehr wesentlichen Dingen von der alten, ja es erscheinen Werke, die fast in jeder Hinsicht neu sind; aber als Ganzes behält die Kunst etwas Unentschiedenes. Sie sucht — und verweilt doch; will gewinnen, aber nicht verzichten; tut ihre kühnsten Schritte oft wie zufällig und im Traum, erschrickt dann scheinbar vor sich selbst und weicht ins Konventionelle zurück; ermangelt der einheitlichen Linie und zerbröckelt in Einzelfälle. Sie ist ein echtes Produkt der zwiespältigen deutschen Seele, die sich so selten zum „Entweder-oder" entschließt, dagegen sich so gern die Möglichkeit des „Sowohl-als auch" vortäuscht.

Der deutschen Seele — denn am Vorabend und im Zeitalter des großen Krieges ist die Kunst in Deutschland in viel höherem Grade deutsch als ein Menschenalter vorher. Um 1600 beginnt in fast allen Gegenden unseres Vaterlandes eine neue Generation von Architekten und Bildhauern selbständig zu arbeiten, die

fast ausschließlich rein deutsche Namen trägt[450]. Die Holländer und Vlamen, die seit 1550 eine künstlerische Oberherrschaft über fast das ganze Reich ausgeübt hatten, behaupten sich im neuen Jahrhundert[451] nur in wenigen Städten, uneingeschränkt eigentlich nur an den Höfen von München und Prag, von wo sie gelegentliche Abstecher nach Reichsstädten wie Augsburg, oder an andere Höfe, wie Bückeburg machen. (Ein äußeres Kennzeichen dieser fremden Enklaven ist, daß in ihnen nicht der Alabaster, sondern die Bronze das Lieblingsmaterial ist.) Mehr als Kunstberater denn als ausübender Künstler wirkt daneben in Dresden der Italiener Nosseni fort — überall anderswo und auch in den genannten Orten neben den Fremden sind wieder einheimische Talente tätig. Und zwar nicht mehr als eine Unterschicht von Gehilfen und Nachahmern, sondern als unabhängige Meister, deren handwerkliche Tüchtigkeit im Durchschnitt der der Romanen und Niederländer ebenbürtig ist. Die deutsche Kunst ist nicht mehr schülerhaft, wie in der eigentlichen Renaissance und besonders in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, sondern sie hat ausgelernt; der Geist der Schwere ist zwar nicht bei allen, aber doch bei vielen besiegt, die Materie gehorcht wieder und formt sich zu Gebilden, deren Feinheit oft ins Raffinierte geht; und die den Deutschen so spröde antikische Formensprache wird endlich fast wie eine Muttersprache beherrscht. Die erhöhte Geschicklichkeit findet reichlich Gelegenheit sich zu beweisen. Die Gegenreformation und ihre protestantischen Gegenwirkungen haben überall den kirchlichen Sinn gestärkt, der durch lange Friedenszeiten angeschwollene Reichtum fließt nicht nur an Fürstenhöfen und großen Reichsstädten, sondern auch in kleineren Orten in künstlerischen Unternehmungen über: Die Könige bauen und die Kärrner haben zu tun. Zu diesen gehören in unserem Fall auch die Bildhauer. Die dürren Zeiten, wo nur Todesfälle und die Todesgedanken der Lebenden ihnen etwas zu tun gaben; die verbitternden, wo die wenigen größeren Aufträge nur den Fremden aus den Niederlanden zuteil wurden, sind für sie vorüber. Die Mannigfaltigkeit, Menge und Größe der Gegenstände, die von ihnen verlangt werden, erinnern an die besten Zeiten der Spätgotik. Riesige Grabmäler aus allen möglichen Materialien, Kolossalaltäre aus Holz, Sandstein, Alabaster oder Marmor, prächtige Kanzeln, Taufbecken und Sakramentshäuschen, geschnitzte Orgelgehäuse und Chorgestühle, Portale und Ausschmückungen ganzer Kirchenschiffe und Festsäle werden von Katholiken und Protestanten in fast gleicher Weise bestellt. Nur ein kleiner Teil des damals Geschaffenen hat sich bis heute

erhalten. Der Dreißigjährige Krieg und die Einfälle der Franzosen, die noch gewaltigere Schaffenslust des frühen 18. Jahrhunderts, der moralische und historische Purismus des späten 18. und des 19. haben Unzähliges und nicht nur Mittelmäßiges zerstört. In fast jeder Schriftquelle werden Werke erwähnt, die nicht mehr existieren. Im Kloster Ebrach sind nach den erhaltenen Verträgen zwischen 1612 und 23 sechs große Altäre errichtet worden, von denen heute nur noch einer vorhanden ist, und für Würzburg selbst ergibt sich ein noch ungünstigeres Verhältnis. Die zufällig erhaltenen Kalendereinträge des Tuchscherers Jakob Röder aus den Jahren 1598—1618[482], die sicherlich nur einen Teil der damaligen Unternehmungen berücksichtigen, melden allein für die Jahre 1611—16 die Aufrichtung von vier Altären im Dom — von denen einer, der St. Leonhardsaltar, ausdrücklich als Alabasterbildwerk bezeichnet wird — von zweien im Neumünster, von je einem in der Marienkapelle und in der Prediger- d. h. Dominikanerkirche; ferner von einem Kruzifix auf dem Predigerkirchhof, einem Orgelgehäuse und den Ratsherrnstühlen in dem Dom und von neuen Predigtstühlen, also Kanzeln in der Marienkapelle und Predigerkirche. Von allen diesen Dingen ist nicht ein einziges mehr nachzuweisen und selbst wenn man sich vor Augen hält, daß die meisten Altäre mit Gemälden geschmückt waren und daß es sich bei anderen nur um Restaurationen gehandelt haben kann, bleibt doch der Eindruck einer sehr reichen, auch bildhauerischen Produktion.

Diese nun hat ihren Charakter in vieler Hinsicht geändert. Die deutsche Kunst hat auch in dem Sinne ihre Gesellenzeit im Ausland absolviert, daß sie in ein freieres Verhältnis zum geistigen Lehrer, dem literarischen Humanismus getreten ist. Sie verehrt ihn zwar noch immer, achtet aber weniger ängstlich auf seine Lehren, folgt wieder unbefangener den eigenen Instinkten. Da sie sich die antikische Formensprache völlig angeeignet hat, bedeutet die Korrektheit kein letztes Ziel mehr für sie; da ihr die „antikischen" Materialien geläufig geworden sind, benutzt sie sie mit weniger abstrakter Ehrfurcht und mit viel tieferer Einfühlung in ihr stoffliches Wesen. In den Dingzetteln und Korrespondenzen der Zeit wird freilich der Alabaster nach wie vor wegen seiner Marmorähnlichkeit, seines „heroischen" Charakters usw. gerühmt[483], aber an den Kunstwerken selbst kann man leicht erkennen, daß er weit mehr als früher um seiner selbst willen bevorzugt worden ist. In der Welt des Bewußten, des Verstandes hat wie oft, so auch hier, ein Motiv gespenstig weitergelebt, das in der Welt des Unbewußten, des „Willens" schon längst durch ein anderes verdrängt worden war.

Unter der Decke von allerlei Ideenverbindungen ist die lebendige Augenlust wieder aufgeblüht, das Wohlgefallen am feinen Korn, an der Durchsichtigkeit, der schönen Farbe oder Äderung des Steins. Diese künstlerische Sinnlichkeit war auch im späten 16. Jahrhundert den süddeutschen Bildhauern nie in dem Maße verdorrt, wie ihren pedantischen niederländischen Lehrern; aber das saftige Leben hatte sich doch recht tief unter das dürre Herbstlaub akademischer Abstraktheiten verkriechen müssen. Sein sieghaftes Wiederauferstehen ist eine der erfreulichsten Erscheinungen des frühen 17. Jahrhunderts, der stärkste Hauch von Frühling, der in seine sonst in vielem so schwüle Luft hineinweht und wie ein Gruß von der in allem anderen so fremden italienischen Frührenaissance wirkt.

Das Rohmaterial ist das Weib, das dem Bildhauer seine Kinder gebiert. Wenn er sich von seiner Schönheit verführen läßt, es mit Zärtlichkeit, ja Ehrfurcht behandelt, so ist das nur natürlich. Die kalten Vernunftehen der Akademiker sind immer unerquicklich. Aber die Liebe kann auch in Unterwerfung ausarten oder in roher Gier und unproduktiver Lust am bloßen Besitz stecken bleiben. Und beides ist nicht selten bei den Bildhauern des werdenden Barock geschehen. Neben zartester Einführung in das Wesen des Stoffes und seiner geschmackvollen Ausnutzung zu malerischen Wirkungen, begegnet man dem kindischen Wohlgefallen am Glatten, Bunten und Glänzenden, der Prunksucht, die mit Kostbarkeiten strahlt, und wenn sie Echtes nicht zu geben vermag, durch Nachahmung zu täuschen sucht; der Habgier, die nur viel und vielerlei zusammenscharrt, unbekümmert, ob sich daraus ein einheitliches Ganzes ergibt; dem völligen Unterliegen des Geistes unter dem Stoff. Wie man in der Spätantike Statuen und Büsten aus verschiedenfarbigen, raffiniert polierten Gesteinen zusammengesetzt und im italienischen Frühbarock des späten 16. Jahrhunderts an den Papstgräbern in St. Peter und Santa Maria Maggiore prachtvolle Marmorsorten zusammengetragen oder sich an den Kontrasten von Marmor und Bronze entzückt hat, so haben auch die deutschen Bildhauer des frühen 17. Jahrhunderts ihre Altäre, Kanzeln und Grabmäler oft zu wahren Schatzkammern voll echter und nachgemachter edler Stoffe ausgestaltet, wobei jeder einzelne fast immer aufs feinste verarbeitet, die Gesamtheit aller aber nicht selten nur ein Nebeneinander geblieben ist.

Die Besteller scheinen sich für die Materialfrage nicht weniger interessiert zu haben als die Künstler selbst. In allen Verträgen ist sie genau geregelt, am

ausführlichsten vielleicht in jenen, den Gerhard Gröninger 1619 mit dem Domkapitel von Münster in Westfalen über den Hochaltar im dortigen Dom abgeschlossen hat[484]. Hier werden alle nur denkbaren Stoffe aufgezählt und auch einige technische Verfahren angedeutet. Der Kern soll aus Baumberger-Stein, d. h. westfälischem Sandstein gearbeitet werden, der mit schwarzer Ölfarbe bemalt werden soll, gleich als ob er schwarzer „Marmelstein" wäre; Teile sollen aus schwarzem und rotem Marmor — „der im Feuer poliert werden soll, damit er nicht schwitze und feuchte" — Alabaster, Holz, vergoldeten Kupfer und Silber gemacht werden, „wie solche Stücke am allerbest im Römischen Reiche zu finden wären". So wie an dieser Stelle ein marmorartiger Anstrich des Sandsteins ausgemacht wird, ist auch vom Aschaffenburger Stiftsdekan Weber 1606 vom Würzburger Maler Henneberger gefordert worden, daß die hölzernen Teile des alten spätgotischen Hochaltars „uff Marmor vnndt Allabaster art gemahlet" werden sollten. Dieses Bestreben, mit unedlen Stoffen edle vorzutäuschen, läßt sich seit zirka 1595 beobachten und auch heute noch an vielen erhaltenen Denkmälern feststellen. So sind der hölzerne Hochaltar Brencks in Frickenhausen und seine hölzerne Kanzel in Darstadt mit bunten Marmorfarben angestrichen, wenn auch so plump, daß nur ein sehr gläubiges Auge dadurch betrogen werden kann. So hat das hölzerne Epitaph des letzten Herrn von Streitberg in Ahorn bei Koburg (vielleicht von Dümpel) durch Tünchung Sandsteincharakter erhalten und sind das hölzerne Hauptrelief und die hölzernen Statuen am Brömser-Altar in Rüdesheim (wahrscheinlich von Dickhart) durch eine crèmefarbene Glasur in den Rang von Alabaster erhoben worden. Um die Erfindung einer ähnlichen Glasur, die Holzsäulen unzerbrechlich machen sollte, hat sich Zacharias Juncker im Jahre 1613, wie es scheint, mit großer Hartnäckigkeit aber geringem Erfolge bemüht. Aus dem merkwürdigen Berichte, den der Ebracher Amtmann in Würzburg an seinen Herrn, den Abt, über diese Sache geschrieben hat, steigt etwas wie der Geruch eines Alchimisten-Laboratoriums. Die Goldsucher des Jahrhunderts sind in der Tat die nächsten Gesinnungsgenossen solcher in der Knechtschaft eines buchstäblichen Materialismus sich abmühenden Künstler.

Die Hingabe an das Äußerliche ist nicht selten bis zum vollen Verlust der Persönlichkeit gegangen. Mehrere fränkische Bildhauer — Nikolaus Lenkhardt, Veit Dümpel, Leonhard Kern, Georg Schweigger — haben in verschiedenen Materialien so verschieden gearbeitet, daß ein stilistischer Zusammenhang zwi-

schen den einzelnen Gruppen ihres Lebenswerkes nur mit Mühe oder gar nicht zu entdecken ist, während andererseits die im Material gleichen Produkte verschiedener Meister sich oft so ähnlich sehen, daß scharfe Grenzen zwischen ihren Werkstätten kaum gezogen werden können. So ist Michael Kern mit Zacharias Juncker verklammert, dieser mit seinem Verwandten Hans, Hans Juncker wieder mit Nikolaus Dickhart, beide Mainzer mit der Schule des Rupprecht Hoffmann in Trier. Man könnte diese Beobachtungen zu einem Wiederbelebungsmittel für die schon so gut wie verstorbene materialistische Theorie benutzen, die im Stile das Produkt von Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik sah, aber für das Verständnis wäre damit nichts gewonnen. Verstehen heißt: Ein Ding aus der Welt der Vorstellung in die des eigenen Willens zurückversetzen. Deshalb kann auch ein künstlerisches Phänomen nur dann „verstanden" werden, wenn man das Wollen seiner Urheber nacherlebt. Freilich ist es nicht leicht, das Wollen einer Vergangenheit richtig zu erfassen, weil man ihm allzusehr das eigene Wollen unterschiebt. Aber das wird man hier doch behaupten dürfen: Eine Generation, die ihren persönlichen Stil so willig vom Material und vom Nachbar umfärben ließ, kann überhaupt in der Persönlichkeit „das höchste Glück der Erdenkinder" nicht gesehen haben. Der Individualismus war nach seiner Blütezeit im 15. Jahrhundert schon während des ganzen 16. zurückgegangen: In jenem Menschenalter ist das Besondere weniger, das Allgemeine stärker gesucht und betont worden. In der deutschen Kunst hat außerdem das schülerhafte Verhältnis zum Auslande die freie Entfaltung des Persönlichen gehemmt. Aber zu einer wirklichen Abwendung vom eigenen Selbst, zu einer Art von Selbstflucht ist es erst im 17. Jahrhundert gekommen. Und aus diesem negativen Verhältnis zum Ich scheinen mir die meisten charakteristischen Erscheinungen des neuen Zeitalters erklärt werden zu können. Außer der Unterwerfung unter das Material, die alles Maß übersteigende Benutzung fremder Vorbilder und mehrere jener allgemeinen bekannten Merkmale des Barocks: Der Sturm und Drang, das Ekstatische, das „Malerische".

Auch im 16. Jahrhundert waren in Deutschland italienische und niederländische Stiche benutzt und manchmal fast wörtlich wie Kalligraphieübungen abgeschrieben worden. Aber es war erstens doch nur gelegentlich geschehen und zweitens aus einem leicht begreiflichen Grunde. Denn da man sich einmal in die Nachfolge des Antikischen begeben hatte, mußte man auch Lehrling sein und konnte mit demselben Recht nachahmen, mit dem ein Schüler die aus-

wendig gelernten Sätze einer fremden Sprache wiederholt. Aber um 1600 war diese ausländische Formensprache so gut wie einheimisch geworden; man beherrschte sie soweit, daß man sich selbständig in ihr ausdrücken und auch Eigenes in ihr erfinden konnte. Die Bildhauer haben das bewiesen, wenn die Umstände sie dazu zwangen. So hat z. B. Zacharias Juncker zu seinem Walldürner Heiligblutaltar, wo ein lokales Mirakel zu verherrlichen war, zu dessen Geschichte gestochene Vorlagen natürlich nicht existierten, vortreffliche eigene Kompositionen erdacht. Gewöhnlich aber, wenn bekannte biblische oder Heiligengeschichten darzustellen waren, hat der „künstlerische Schaffensprozeß" mit einer Durchblätterung der Kupferstichsammlung begonnen, die, wie es scheint, in jeder Werkstatt vorhanden war. Sehr viele Reliefs sind nichts weiter als genaue Übertragungen von graphischen Blättern in Stein, Holz oder Stuck; andere enthalten nur einzelne erborgte Figuren; wieder andere variieren mehr oder weniger geschickt Holzschnitte oder Kupferstiche. In der Art der Benutzung haben sich die Unterschiede des Talents bewiesen; die Frage, ob überhaupt entlehnt werden soll, ist von fast allen Künstlern wie selbstverständlich bejaht worden. Die handwerkliche, aufs Dekorative gerichtete Gesinnung, die gewiß vorhanden war, reicht zur Erklärung nicht aus, denn auch die Spätgotik und andere Epochen der Vergangenheit waren „handwerklich" und haben doch selbständig erfunden.

Es scheint beinahe, als hätte man die Außenwelt deshalb so räuberisch durchstreift, weil man sich in der Innenwelt nicht mehr wohl fühlte; als hätte man sich deshalb dem Fremden mit Wollust hingegeben, weil man im Hingeben sich selber aufzugeben wünschte. Man hat ja auch sonst alles „außer sich" gesucht und alles „Insichgehen" nach Möglichkeit vermieden. Der Begriff des Barocken mag noch so sehr ins rein Formale verschoben werden — eine starke Veräußerlichung, viel Phrase und Pose kennzeichnen nun einmal sehr vieles von dem, was in Deutschland um 1600 diesen Namen verlangt.

In der Gotik fühlte sich die Menschheit sündig, d. h. fern von Gott, aber suchte ihn mit aufrichtiger Inbrunst wiederzufinden. In der Renaissance des 16. Jahrhunderts und im Spätbarock des 18. Jahrhunderts fühlte sie sich in einer unbefangenen „gottlosen" Diesseitigkeit wohl. Für die Gemütsverfassung des beginnenden Barock ist es dagegen charakteristisch, daß er zwar weltlich ist, aber mit schlechtem Gewissen, daß er krank ist, aber gesund scheinen will; daß er schwach ist, aber Kraft vorzutäuschen sucht; daß er traurig ist, aber das unter

den Gebärden der Freude zu verstecken bestrebt ist. Nie hat ein Geschlecht so oft das Kind und den Engel auf die Bühne gebracht und nie ist eines doch weniger kindlich und unschuldig gewesen. Nie hat eines häufiger den Jubel und das Heldentum dargestellt und nie ist eines doch seltener über das nur Laute und Prahlende hinausgekommen. In keiner Epoche der „Neuzeit" ist die Kunst so ausschließlich „religiös" gewesen und in keiner hat man doch Gott mehr „mit äußeren Gebärden gesucht", während „das Herz ferne von ihm war". Nur unsere Gegenwart allein ist noch unfroher und unruhiger, nur sie sucht sich noch gieriger in Prunk und Bewegung zu vergessen.

Wie in allen mit sich selbst zerfallenen Zeiten spielt auch das Sexuelle eine große, aber versteckte Rolle. Sowohl die Gotik wie die Renaissance hatten sich durchaus eindeutig zum Geschlechtlichen verhalten, jene, indem sie es durch Ignorierung negierte, diese, indem sie sich ihm weltgenießend hingab, aber entweder wirklich knabenhaft schamhaft oder auch landsknechthaft brutal und renommistisch offen. Prüderie und Lüsternheit haben erst nach 1600 ihren Einzug in die deutsche Kunst gehalten. Erst damals hat man angefangen, den Geschlechtstrieb im Bewußtsein seiner Sündhaftigkeit zu hätscheln. Man hat nicht mehr den Mut zum Hurer gehabt, aber auch nicht die Kraft zum Heiligen, sondern im besten Fall jenen Tanz zwischen beiden aufgeführt, zu dem Nietzsche in seinem Gedicht an den Mistralwind auffordert. Gewöhnlich ist man unter der Maske der Frömmigkeit sinnlich erregt gewesen und hat zum erstenmal in der deutschen Kunst unkeusche Nacktheit mit dem Ausdruck frommer Ekstase vermählt. Man ist viel zu gebildet gewesen, um noch in gut bürgerlicher altdeutscher Sittsamkeit die Blöße der Adame, Even usw. durch die vorgehaltene Hand oder einen Baumzweig zu verbergen, aber man hat noch weniger die reine Schamlosigkeit der Antike oder der italienischen Renaissance aufzubringen vermocht, sondern doch fast immer irgendwelche Gewandzipfel bemüht, die zufällig aussehen sollen, aber gerade durch ihre Künstlichkeit wie Zeigefinger wirken. Unter den vielen nackten und halbnackten Figuren, unter den unzähligen Engeln, Magdalenen usw. sind sehr wenige, die sich ehrlich zum „Entweder-Oder", zur irdischen oder zur himmlischen Liebe bekennen. Die meisten schillern, aber dies Schillern ist durchaus nicht immer abstoßend, sondern oft in hohem Grade verführerisch. Das gilt besonders von dem vielleicht schönsten Meisterwerk des ganzen Stils, dem Holzaltar des Eckbert Wolff in der Schloßkapelle zu Bückeburg, wo die beiden lebensgroßen knienden Jünglingsengel in

ihrer schwermütigen, dunkel verschleierten Erotik geradezu an Statuen des Antinous oder Frauenköpfe des Dante Gabriel Rosetti erinnern. Bei alledem ist festzuhalten, daß die Gesinnung der Zeit nicht einheitlich ist, daß es sich um einen Übergangsstil handelt, daß sich viele Inseln des Alten in der steigenden Flut des Neuen behaupten. Im allgemeinen gilt aber doch auch für die deutsche Plastik um 1600 das Wölfflinsche Urteil: „Die Zeit der Nachrenaissance ist ernst von Grund aus“ — wobei nur der allzu positive Ausdruck „ernst“ vielleicht besser durch die negativeren und eindeutigeren „freud- und friedlos“ ersetzt werden darf.

Vielleicht ist dieser Grundtrieb der Zeit, die Selbstflucht, auch an der Wendung zum Malerischen nicht ganz unbeteiligt. Dieses ist ja nichts anderes als die Abdankung der selbständigen Teile zugunsten des Ganzen, die Auflösung des Einzelnen ins Eine, des Festen ins Flüssige. Wie sich dieser Vorgang im einzelnen abgespielt hat, wie sich Neues und Altes bekämpft oder friedlich verbunden haben, soll an den Kunstwerken selbst gezeigt werden.

II. MICHAEL JUNCKER

Am Eingang des 17. Jahrhunderts steht ein Bildhauer, von dem bisher wenig mehr als der Name bekannt war, der aber doch schon durch diesen Namen Interesse erregte: Michael Juncker. Obgleich keine Urkunde es direkt bezeugt, ist es doch im hohen Grade wahrscheinlich, daß er der Vater des Hans und des Zacharias war, von dem der erstere zu den besten deutschen Bildhauern des Jahrhunderts und der zweite wenigstens zu den besten Frankens gehört. Daß er Söhne hatte, die ihm Gesellendienste leisteten, wird in zwei Akten ausdrücklich erwähnt, aber leider ohne Nennung der Vornamen. Was man vom Leben der beiden jüngeren Meister weiß, paßt aber so gut in die Chronologie des älteren, daß Zweifel an der nahen Verwandtschaft eigentlich durch nichts erregt werden.

Die ältesten Nachrichten über ihn führen nach Walldürn. Hier wird er 1588 und 91 als Meister genannt[485]. Dann taucht er 1598 in Miltenberg auf, indem er hier am 21. September mit seiner Frau Martha eine Tochter Klara taufen läßt, also wahrscheinlich eine bedeutend jüngere Schwester der beiden Bildhauer[486]. 1603 liefert er für 29 Gulden das heute noch an Ort und Stelle befindliche Relief für das Ehehaltenhaus in Würzburg — er wird hierbei als Bildhauer von Miltenberg bezeichnet — und transportiert das fertige Werk in zwei Kästen nach Würzburg, wobei auch sein Sohn ein Trinkgeld erhält[487]. 1608 arbeitet er für 125 Gulden einen Taufstein für die Pfarrkirche seines Wohnortes, wie es scheint, mit den Reliefs der vier Evangelisten. Bei dieser Gelegenheit wird ein Geselle von ihm genannt, so daß er damals wahrscheinlich keinen Sohn bei sich hatte. (Zacharias wird im selben Jahre Bürger von Würzburg, Hans ist längst angesehener Bildhauer in Aschaffenburg.) Im folgenden Jahre ist aber wieder ein solcher bei ihm und bessert den neuen Taufstein aus (es mag sich hierbei um einen Besuch des Zacharias in seiner Heimat gehandelt haben). Zur selben Zeit schnitzt er einen Salvator und vier Engel „auf den Himmel", d. h. wohl für den Prozessionsbaldachin, und meißelt für die Miltenberger Pfarrkirche zwei neue Almosenstöcke. 1610 und 1611 liefert er für dasselbe Gotteshaus einen „englischen Gruß" und „emendiert" (?) „weyland Herr Landvogts selige bildnus", schnitzt zwei Kruzifixe, eines für den hohen Altar und eines für die Kanzel und führt außerdem noch einige Reparaturen aus[488]. Von allen diesen Dingen hat sich keine Spur erhalten. 1616 übernimmt er die Anfertigung des Heiligblut-

altars für die Wallfahrtskirche zu Walldürn, stirbt aber wahrscheinlich bald darauf, ohne die Arbeit wesentlich gefördert zu haben. Seine Witwe zahlt 1619 133 Gulden zurück. Zacharias tritt in die Lücke und schafft das heute noch existierende hervorragende Werk[489].

Erhalten hat sich von seinen beglaubigten Produkten nur das kleine Sandsteinrelief am Ehehaltenhaus, d. h. dem Spital für alte Dienstboten in Würzburg. Es ist an der der Straße zugekehrten Langseite des Hauses eingemauert und setzt sich aus einem nahezu quadratischen Bildfelde, einem viel schmäleren halbrunden Aufsatz und einer von schlichten Akanthusvoluten eingefaßten Inschrifttafel zusammen. Oben thronen Gottvater und Sohn etwas unruhig und kleinbürgerlich in Wolken. Ein sehr großer nackter Putto schwebt von ihnen, mit Kelch und Tuch in die irdische Sphäre hinab, wo Kranke gepflegt, Nackte bekleidet, Hungrige gespeist werden. Das Krankenzimmer mit Himmelbett, tröstendem Geistlichen, urinbeschauendem Arzt und bedienendem Mädchen ist in den Hintergrund geschoben, der Vordergrund den beiden anderen guten Werken eingeräumt, welche in zwei lebhaft bewegten Gruppen von zweimal fünf Akteuren vorgeführt werden. Diese Gruppen stehen wie eine Wage, in der sich die beiden Schalen das Gleichgewicht halten: Die Figuren sind so geordnet, daß sich überall Ähnlichkeiten und nirgends Gleichheiten ergeben. Die Gelegenheit, Akte zu zeigen, ist mit Freuden ausgenutzt: Ein sitzender Jüngling, ein schreitender Knabe, ein Kind auf dem Mutterarm müssen ihre muskulösen Körper in interessanten Drehungen präsentieren. Durch sie kommt ein michelangeleskes Element in die Komposition, die sonst eher wie das Genrebild eines Kleinmeisters wirkt. Ein Mann mit Sebalduskopf und breitem Mantel, ein jüngerer in Mütze und mit einer weitbauchigen Flasche, ein trinkender Jüngling, ein humpelnder Krüppel, zwei Frauen und ein Hündchen sind lauter gut modellierte und wirkungsvoll gestellte, aber aus dem deutschen Leben gegriffene Gestalten. Die Mischung akademischer und volkstümlicher Züge, von Pathos und Intimität erinnert ebenso wie die zierliche und minutiöse Ausführung stark an die Stiche der Beham oder des Pencz. Die Nähe des Barocks kündigt sich nur in der übertriebenen Muskulatur, den starken Bewegungen und den kompakt zusammengefaßten Gruppen an. Sonst ist der Stil noch durchaus zeichnerisch und dem einzelnen liebevoll hingegeben.

Verschiedene Epitaphien in Miltenberg und Umgegend dürfen als weitere Arbeiten des Meisters betrachtet werden, nicht so sehr, weil sie mit dem Ehehalten-

relief in Einzelheiten besonders übereinstimmten, sondern weil sie einen ähnlich kleinmeisterlichen Charakter haben und alle in den Jahren entstanden sind, wo Michael nachweislich in Miltenberg lebte.

2) Das bemalte Holzepitaph des Ratsherrn Hans Ruppert d. Ä. († 16. April 1597) und seiner Angehörigen in der Laurentiuskapelle zu Miltenberg[490] ist nach dem gewöhnlichen Schema des Pilasteraufbaues mit Untersatz und bekrönendem Medaillon, mit Adoranten vor dem Kruzifix im Bildfelde gemacht, enthält aber einige interessante Details. Im Hintergrunde des Hauptreliefs ist eine vieltürmige Stadt zwischen Bergen und Bäumen gegeben und in der Einfassung des Medaillons kommen eigentümliche Voluten mit großen Kinderköpfen vor. Die Ausführung ist ziemlich handwerklich, das unbeholfene Relief der Auferstehung Christi im Aufsatz erinnert mit seiner tänzelnden Hauptfigur an Bargs Hessentaler Denkmal und Rodleins Wertheimer Epitaphien.

Mehrere kleine Grabmäler aus rotem Sandstein an den Außenwänden derselben Kapelle schließen sich an. Sie sind folgenden Bürgern von Miltenberg gewidmet:

3) Jost Firnhaber, Gastwirt zum Riesen († 1600) und seiner Tochter Maria († 1585)[491]

4) Dem Adam und der Anna Gehrmunth († 1607 und 10).

5) Der Anna Vaden und ihrem Söhnchen Conradlein († 1611).

6) Der Katharina Albert († 1613) und verschiedenen ihrer Verwandten.

7) Der Dorothea Braunin († 1615) und

8) Der Magdalena, des „ehrbaren Velten Hollen Hausfrau" († 1618).

Von diesen ist das erste am originellsten und feinsten. Ein rechtwinkliges Pilastergehäuse mit dreieckigem Giebel, worauf nackte Kinder liegen, wird von drei Konsolen mit Tierköpfen und Fruchtbündeln gestützt. Das Bildfeld enthält oben ein Medaillon mit zwei zierlichen Wappen und unten eine viereckige Tafel mit der Inschrift, beide von Rollwerk eingefaßt und mit einigen kleinen Trophäen behängt. Die Pilaster sind mit beschlägartigen Flachornamenten, kleinen Masken und Diamantenbossen geschmückt. Das ganze zeigt den liebevollen Kleinmeisterstil des Ehehaltenschen Reliefs ins rein Ornamentale übertragen.

Die übrigen Epitaphe sind wenig individuelle Exemplare der überall verbreiteten Gattung: „kleines Bürgergrabmal mit Adoranten zwischen Pilastern". Die

meisten von ihnen haben Beschläg als Pilasterfüllung, einige sind auch mit Löwenmasken, Cherubim usw. geschmückt.

In der Nähe von Miltenberg besitzt die Kirche von Großheubach mehrere Bildwerke derselben Zeit und desselben Stils:

9) Am Nordportal ein Wappen mit der Jahreszahl 1609, wobei zwischen den Zahlen 1 und 6 ein Steinmetzzeichen, wahrscheinlich dasjenige unseres Meisters, angebracht ist[492].

10) An der rechten Seite des Turmes das Rotsandsteinepitaph von acht Bürgern, die im Jahre 1600 bei Bürgstadt im Main ertrunken sind. Sie knien je vier nebeneinander, frontal zu beiden Seiten des Kruzifixes, jeder eine Tafel mit seinem Namen über sich und ein Schild mit seiner Hausmarke vor sich. Das Kruzifix ist besser als an den übrigen kleinen Grabmälern, bei denen das Religiöse meist etwas zu kurz gekommen ist. Im Aufsatz ist ebenso wie an den Epitaphien Ruppert und Gehrmunth in Miltenberg die Auferstehung dargestellt. Daneben stehen zwei nackte Putten, die an die Kinder des Ehehaltenreliefs erinnern.

11) An der Südwand eingemauert eine niedrige Nische mit zwei aus dem Schlafe fahrenden Wächtern von einer Auferstehungsszene oder einem heiligen Grabe[493]. Sie sind ein wenig roh, aus rotem weißgestreiften Sandstein gemeißelt, ihre muskulösen Körper, kleinen Köpfe und etwas jähen Bewegungen haben auch wieder Beziehungen zum Ehehaltenrelief.

12—15) Könnte Michael Juncker nichts weiter zugeschrieben werden als diese kleinen Dinge, so würde man sich begnügen müssen, ihn für einen besseren Kleinstadtmeister zu halten, für eine Art von fränkischen Giovanni Santi, den nicht unfeinen, aber etwas handwerklich schüchternen Vater bedeutender Söhne. Ich gestehe, daß ich in ihm lange nichts anderes gesehen habe, bis ich kurz vor dem endgültigen Abschluß dieser Arbeit eine Gruppe von Bildwerken kennenlernte, die mir sein etwas blasses und gleichgültiges Bild mit reicheren Farben ausgemalt haben. Es sind das die Skulpturen, womit ein Schwager und eine Schwester des Bischof Julius, Stephan Zobel und Cordula Echterin († 1595 und 96), die von ihnen erbaute Kirche in Messelhausen (Baden, Kreis Mosbach) ausgestattet haben: Ein Hauptportal und ein zugemauertes kleines Nebenportal aus rotem Sandstein, eine Sakramentsnische und ein ehemaliger Hochaltar, der im 18. Jahrhundert zum rechten Seitenaltar degradiert worden ist. Daß diese

Werke von einer Hand sind, kann kaum bezweifelt werden, und daß Michael sie gemacht hat, wird durch folgendes wahrscheinlich.

Das Hauptportal[194] hat in seinen Bogenzwickeln zwei sehr lebendige und weich modellierte Engelknaben, die, ungeachtet ihrer feinern Ausführung, mit niemandem näher verwandt sind als mit dem derben Putto des Ehehaltenreliefs; es sind dieselben stumpfnäsigen Gesichter mit dem etwas schweren Blick und dieselbe ganz frontale und sehr schräge, akzentartige Schwebestellung. Die Attika des Portals ist eine zierliche Giebelädikula mit den beiden Hauptwappen im Bildfelde und einer Büste des segnenden Gottvaters im abschließenden Dreieck. Ihre ionischen Pilaster sind mit ganz ähnlichem flachen Beschläg verziert, wie die korinthischen am Firnhaberschen Epitaph in Miltenberg, und auch die ungewöhnlich grazilen Wappen haben dort ihre etwas vereinfachten Brüder. Das Hauptrelief des Altars, der Abschied der zwölf Apostel, hat im Hintergrunde eine überreich aus mehreren Reihen von Gebäuden geschichtete Stadt in baumreicher Gebirgslandschaft. Dieses Motiv kommt, außer bei Osten, in der ganzen mainfränkischen Renaissanceplastik nur noch am Epitaph Ruppert in Miltenberg vor und die Typen der Gebäude und Bäume sind an beiden Stellen ähnlich. Weitere verwandte Züge kann man entdecken, wenn man die verschiedenen Inschriftkartuschen in Messelhausen und Miltenberg vergleicht — aber freilich etwas guten Willen muß man mitbringen. Denn die Werke, die für das reiche Ehepaar Zobel gemacht sind, stehen in der Qualität bedeutend höher als die billigen Miltenberger Denkmälchen. Ja, ich gebe zu, daß ich vielleicht kaum daran gedacht hätte, gerade am Ehehaltenhause und in Miltenberg nach Ähnlichkeiten zu suchen, wenn mich nicht die sofort in die Augen stechende Übereinstimmung des Messelhauner Altars von 1596 mit dem vom selben Ehepaar Zobel-Echter gestifteten, nach seiner Inschrift 1598 vom sechzehnjährigen Hans Juncker gearbeiteten Hochaltar in Darstadt von vornherein in einen bestimmten Kreis gebannt hätte. Von Hans können die Messelhausner Sachen nicht sein, weil sie viel flüssiger, sicherer, meisterhafter gemacht sind als sein zwei bis drei Jahre jüngerer Darstadter Altar, und weil sich ihre Zuweisung an einen dreizehn- bis vierzehnjährigen Knaben von selbst verbietet. Dagegen hat Hans an ihnen gelernt, und zwar so gründlich und ausgiebig, wie nur ein Lehrling an den Werken seines Meisters lernen kann, die unter seinen Augen und unter seiner Handlangermitwirkung entstehen. Sein Erstlingswerk ist nicht nur im Aufbau, sondern auch in fast allen Hauptmotiven und in vielen Figuren eine

genaue, aber noch ängstliche Nachbildung des reifen Apostelaltars, und über das Verhältnis von Vorbild und Nachahmung hinaus, ist die nahe Verwandtschaft des Blutes zu fühlen.

Stilistisch fügen sich diese Messelhausner Bildwerke dem Würzburger Kunstkreise des Peter Osten und Erhard Barg ein, verbinden ihn aber gleichzeitig mit dem rheinischen des Johann von Trarbach — entsprechend dem Wohnsitz des Michael Junker — und enthalten überdies einige neue Elemente, die den Apostelaltar als eines der frühesten deutschen Denkmäler mit zum Teil schon barocker Empfindung erscheinen lassen.

Das Hauptportal ist ein zierliches, ganz wie das Ehehaltenrelief kleinmeisterlich durchgeformtes Dekorationsstück guter Qualität. Wie an den Epitaphien Erhard Bargs ist ein Rundbogen, mit Putten in den Zwickeln, von korintischen Wappenpilastern eingefaßt und mit einer Giebelädikula bekrönt, aus dessem Dreieck ein kleiner Gottvater segnet. Auch die großen Löwenmasken an den Postamenten können an Barg erinnern, weil die vorgestellten unkannelierten korinthischen Freisäulen wie die des Ebersteinschen Epitaphs und anderer Denkmäler des Trarbachschen Kreises in ihrem untern Drittel mit einem Ring versehen und mit Reliefs — im gegebenen Fall mit Akanthusblättern — geschmückt sind[495]. Da seitliche Ausladungen und Gespreng irgendwelcher Art fehlen, macht das schlanke Gebäude einerseits einen etwas schmalschultrigen und engbrüstigen Eindruck, anderseits aber auch einen vornehm zurückhaltenden und trotz des Emporstrebens harmonisch ruhenden. Die Kartusche im Fries enthält die Bauinschrift mit der Jahreszahl 1595.

Das kleine, jetzt zugemauerte Nebenportal an der rechten Seite hat nur einfache Pilaster mit Beschlägverzierung, keinen Aufsatz und keinen bildlichen Schmuck. Beide Türen sind aus rotem Sandstein und heben sich schön von den grau verputzten Wandflächen ab.

Das Sakramentshäuschen im Chor ist eine Wandnische, die von einem Säulengehäuse eingefaßt ist. Auch hier sind wieder die Schäfte der Stützen in der Art Trarbachs unten mit freilich etwas dünn geratenen Fruchtschnüren behängt, außerdem aber noch oben mit Engelköpfen geschmückt. Der Untersatz besteht aus einer doppelten Tafel ohne Inschrift zwischen hängenden Konsolen mit Engelköpfen und ionischen Kapitälen und einem Rollwerkschilde mit einem größeren, seine Flügel ausbreitenden Engelkopf als Abschluß[496]. Der Aufsatz zeigt das Allianzwappen Zobel-Echter zwischen Rollwerk mit durchgesteckten

nackten Engelknaben und danebenstehende Frauen mit Palmenzweigen. Die Putten gehören demselben Typus an, wie die am Portal, sind aber etwas größer und derber. Das Ganze hat die kleinen Dimensionen und den zierlichen Stil, die für Michael Juncker charakteristisch sind.

Der Altar der zwölf Apostel (Abb. 64) ist nicht nur das weitaus bedeutendste Werk des Meisters und der Stolz der kleinen, aber reich ausgestatteten Kirche, die ihn beherbergt, sondern eines der wichtigsten Denkmäler der mainfränkischen Renaissanceplastik überhaupt. Sein Material verschwindet unter einem gelblichen, marmorierten Anstrich aus neuerer Zeit[497]: Oechelhäuser gibt es als weichen Kalkstein an[498], ich dachte an Tuff, als ich die überfeinen, prickelnden Figuren und Ornamente sah. Sandstein ist jedenfalls nicht verwendet und die ebenfalls überschmierte Sakramentsnische scheint aus demselben Stoffe zu sein.

Über der Mensa erhebt sich ein dreigeschossiger Aufsatz, wie stets bei Michael Juncker ohne seitliche Ausladung. Die Predella ist zirka 65 cm hoch, dann folgt das Hauptgeschoß mit etwa halblebensgroßen Figuren, auf dieses die schmälere, fast quadratische Attika und als Bekrönung des ganzen ein großes Juliuswappen. Denn der Altar ist vom Bischof selber gestiftet, als sein fürstlicher Beitrag zur frommen Stiftung seiner Geschwister. Das Datum 1596 steht winzig klein und leicht übersehbar unten an der linken Seitennische der Predella.

Diese ist als lange niedrige Nische gegeben und diese Nische ist wie eine niedliche Puppenstube als Zimmer der Jungfrau Maria eingerichtet. Mehrere Fenster durchbrechen die Rückwand, in der rechten Schmalwand ist eine Tür ausgespart. Ein großes Himmelbett ist aufgeschlagen und in der linken Ecke ein schönes Gebetpult aufgestellt. Dieses und die andern Möbel sind mit mancherlei zierlichem Hausrat, einem Nähkorb usw. ausgestattet. Die Vase mit den großen Lilienstengeln ist nicht vergessen. Zwischen diesen holden Gütern ihres Mädchendaseins kniet reich gesckmückt die zukünftige Mutter des Herrn und empfängt die Verkündigung des ebenfalls vornehm gekleideten, flügelstarken Gabriel, der mitten im Zimmer haltgemacht hat. Hinter seinem Boten schaut Gottvater selber hoch vom Himmel herab zu einem Fenster herein. Es gibt kein zweites Relief in der mainfränkischen Renaissance, das mit so viel Zärtlichkeit zum intimen Genrebild durchgeformt wäre. Vom schnell fegenden Sturm des Barock ist noch nichts zu verspüren. Es herrscht der langsame Lufthauch, der in jedem Blättchen gerne verweilt; jene Treue im geringsten, die zu allen Zeiten ein

deutscher Vorzug gewesen ist; jene Gesinnung, die den Himmel am liebsten im Wassertropfen begrüßt. Neben dieser Mittelnische stehen aber in schmalen Seitennischen zwei kleine Engel, die wie Propheten eines neuen Zeitalters wirken. Denn ihr durchwühltes Lockenhaar, ihre hochgeschürzten, aufgebauschten Gewänder, ihre ausladenden Bewegungen weisen ins 17. Jahrhundert und waren im Deutschland des 16. noch nicht gesehen worden. Erst im selben Jahre 1596 hat auch Hubert Gerhard seine Engel für die Michaelskirche in München ähnlich gekleidet und gestellt, aber freilich nicht wie hier als winzige Proben des neuen Stils, sondern als große, monumentale, imposante Zeugnisse[499]. Es ist sonderbar genug, daß so wichtige Figürchen gerade in einer abgelegenen Dorfkirche zum ersten Male erscheinen. In Franken haben sie auch zunächst keine Nachfolger gefunden. Hans Juncker hat ähnliche erst zirka fünfzehn Jahre später bei seinem Aschaffenburger Hochaltar verwendet.

Das Hauptgeschoß der Attika ist eine Säulenädikula mit geradem Gebälk. Das ganze Bildfeld ist von einem großen Relief eingenommen. Elf Apostel stehen in zwei Reihen hintereinander, fast alle ganz frontal, aber doch lebhaft agierend, zum Reisen gerüstet, voneinander Abschied nehmend. (Einer trinkt aus einer bauchigen Flasche, wie sie ganz ähnlich am Ehehaltenrelief vorkommt.) Der zwölfte ist als kleines Figürchen im Hintergrunde zu sehen, wie er auf waldigem Bergpfade der großen Stadt Jerusalem zueilt, die sich im Hintergrunde mit vielen Gebäuden, besonders Kuppeldomen aufbaut. In diesem mit echt deutscher Sorgfalt fürs Kleine ausgeführtem Landschaftsrelief bekennt sich Michael Juncker als Schüler Peter Ostens, den er besonders in Darmstadt studiert haben muß. Von dort scheint er auch die Anregungen zum schönen Schmuck seines Architravs geholt zu haben, wo Vögel Fruchtschnüre in den Schnäbeln halten, und zu den Trophäen, mit denen er seine beiden Säulen[500] und die hinter ihnen stehenden Pilaster behängt hat[501]. Ganz neu aber ist der Ausdruck seiner heiligen Figuren. Diese schwer gekleideten Männer mit den mächtigen langen Bärten, hochgelockten Haaren, hochgezogenen Augenbrauen, gerunzelten Stirnen und seufzenden Mündern sind Gefäße für ein überströmendes, aber nichts weniger als tiefes Gefühlsleben. Ihr Pathos ist weinerlich sentimental, und zwar in so hohem Grade, wie es selbst im 17. und 18. Jahrhundert kaum wieder zu finden ist. Der Aufsatz hat Pilaster, die unten mit Diamantbossen, oben mit Trophäen, welche an Engelmasken aufgehängt, geschmückt sind. Das fast quadratische Relief zeigt Gottvater und Sohn, von der Taube des hl. Geistes überschwebt, fast

frontal auf einem Regenbogen thronend und gemeinsam die Weltkugel haltend, wieder in recht pathetischer Pose. Um sie herum sind Wolken und viele Cherubim. In den Zwickeln des rundbogig eingefaßten Feldes schweben zwei ungeschickte Engel, der linke im Profil mit Posaune, der rechte frontal mit ausgebreiteten Armen.

Das bekrönende Juliuswappen hat eine prächtige Akanthusdecke und ist von einer Rollwerkkartusche eingefaßt, an deren Seiten orginelle Satyr- oder Teufelsköpfe mit Widderhörnern vorstoßen. Daneben sitzen zwei weibliche Engel und zwei ähnliche stehen tiefer unten neben der Attika. Mit ihnen sind, wie es scheint, die vier Kardinaltugenden gemeint, denn einer hält noch eine Säule, also das Attribut der Stärke oder Tapferkeit und beim zweiten können die Spuren einer Wage erkannt werden. Die beiden andern, die als Klugheit und Mäßigkeit zu deuten wären, haben ihre Erkennungsmerkmale, den Spiegel und den Kelch verloren. Wichtiger als das, was mit diesen Figuren gemeint, ist das, was formal aus ihnen gemacht ist. Sie laden, ähnlich wie die Engel an der Predella, mit ihren bauschigen Gewändern Licht und Schatten zur Mitwirkung ein und bekennen sich, wenn auch noch etwas zögernd, zur Devise des Barocks: „Bewegung und Affekt."

Zu erwähnen wären noch einige Ornamente. Das vorgekröpfte Gebälk über den Säulen des Hauptgeschosses ist auf jeder Seite mit einem hübschen, fast rundplastischen Knabenkopf geschmückt; die an fast allen Werken Michael Junckers vorkommenden beschlägartigen Muster sind hier an der Predella zu finden und der schräge Boden des Hauptgeschosses ist mit drei Engelköpfen und Fruchtbündeln dekoriert, — Motiven, die Hans Juncker an seinem Arnsteiner Grabmal ähnlich verwendet hat.

Stilgeschichtlich gehört der Altar im allgemeinen noch ganz zur Spätrenaissance. Er ist eine Summe aus vielen kleinen Teilen, ja ein Staat, worin dem einzelnen ganz besonders viele Rechte zugestanden sind. Seine Architektur entbehrt noch der Spannungen. Ihre Grenzen sind überall klar gezogen. Reichtum wird genossen, nicht Kampf begehrt. Aber in den Frieden der blühenden Fülle hinein drängen sich zum erstenmal aufgeregt wogende Gewänder, schallt zum erstenmal die Klage, die sich an sich selber berauscht. Auf den Betrachter wirken nicht mehr am stärksten die reizenden Schmuckformen, soviel ihrer auch an allen Enden angeboten werden, sondern die pathetischen Hauptfiguren. Der Altar ist zur dramatischen Bühne geworden und die Apostel stehen an deren vordern Rande aufgereiht, wie der deklamierende Greisenchor einer volltönenden Tragödie.

III. JOHANNES JUNCKER

Die Biographie dieses neben Eckbert Wolff in Bückeburg und Sebastian Götz in Heidelberg wohl talentvollsten deutschen Bildhauers des frühen 17. Jahrhunderts, läßt sich leider nur aus wenigen Daten und unausführlichen Nachrichten zusammenstellen. Weder seine Eltern noch sein Lehrer lassen sich mit Bestimmtheit namhaft machen, weder sein Geburtsort noch sein Sterbeort. Nur aus dem Versiegen seiner Produktion läßt sich sein Todesjahr vermuten und nur aus dem Standort und Stil seiner Werke lassen sich Schlüsse ziehen, wo er zu arbeiten begonnen hat und mit welchen andern Meistern er während seines Lebens in Berührung gekommen ist. Ein einziges seiner Werke ist bezeichnet und datiert, vier weitere sind ihm durch archivalische Nachrichten gesichert, ein paar kurze Notizen beziehen sich auf seine bürgerliche Existenz — alles übrige muß aus Kombinationen und Hypothesen konstruiert werden, wobei ungewöhnlich vieles unsicher bleibt. Sein Geburtsjahr ergibt sich aus der Inschrift in der Predella des Altars in der Dorfkirche zu Darstadt (B. A. Ochsenfurt): „IOES IVNCKER AETATIS SVAE 16, 1598." Da die Zahl, die sein Alter bezeichnet, tatsächlich nur als 16 gelesen und kaum für eine Fälschung gehalten werden kann, so muß er im Jahre 1582 geboren und ein frühreifes Wunderkind gewesen sein. Wo und als wessen Sohn geboren, steht wie gesagt, nirgends aufgezeichnet; daß aber Michael sein Vater und Lehrer gewesen, kann doch, besonders nach der eben geschilderten Abhängigkeit seines Erstlingswerkes vom Messelhausener Altar, mit ziemlicher Bestimmtheit angenommen werden. Da Michael Ende der achtziger Jahre in Walldürn gewohnt hat, kann auch Hans am ehesten dort seine Kindheit verlebt haben. Leider reichen die Walldürner Kirchenregister nicht bis ins 16. Jahrhundert zurück[502].

Die Tätigkeit seines Vaters in Messelhausen scheint auch zu seinen ungewöhnlich frühen Erfolgen den Grund gelegt zu haben. Denn daß er schon als Knabe von den nächsten Verwandten des Bischofs Julius mit großen Aufträgen bedacht worden ist, kann wohl nur aus persönlichen Beziehungen erklärt werden, und diese werden sich am ehesten in Messelhausen, dem gewöhnlichen Wohnort Stephan Zobels, angeknüpft haben, wo Hans als blutjunger Lehrling mitgearbeitet haben muß. An den Darstädter Altar schließen sich drei große Grabmäler aus dem in Unterfranken ungewöhnlichen Tuffgestein an, das vielleicht auf irgendwelche Beziehungen zur mittelrheinischen Kunst schließen läßt. Das eine ist

demselben Ehepaar Zobel-Echter gewidmet, es steht in der Kirche Maria-Sondheim bei Arnstein, das zweite einem Herrn von Crailsheim und seinen drei Frauen in Fröhstockheim, das dritte dem Bamberger Bischof und Würzburger Domprobst Neithard v. Thüngen im Würzburger Dom. Mit dem Altar zusammen bilden sie die Gruppe seiner Würzburger Arbeiten und Jugendwerke.

Alle späteren Nachrichten über ihn führen nach Aschaffenburg und hier und in Mainz befinden sich alle Produkte seiner reifen Jahre. Wenn die Angabe Öchelhäusers richtig ist[503], daß die Kanzel der Aschaffenburger Stiftskirche aus Würzburg gekommen sei und wenn wirklich an einem ihrer Reliefs ehemals die Jahreszahl 1602 zu lesen gewesen ist[504], so würde dieses Werk die Brücke bilden, die ihn aus Würzburg, wo er das Grabmal des Neithard v. Thüngen gearbeitet haben wird, nach der Residenz des Kurfürsten von Mainz geführt hat. Allerdings gehört die Kanzel nicht zu seinen beglaubigten Arbeiten, aber ihre große Ähnlichkeit mit den vier Aschaffenburger Denkmälern, die ihm durch Akten gesichert sind, schließt jeden Zweifel an seiner Urheberschaft aus. Diese vier sind: das Sandsteinepitaph für den Vikar Ludwig Reinhelt, das 1880 aus dem Querschiff der Stiftskirche in den Südflügel des Kreuzganges übergeführt worden ist (1606); das steinerne Wandgrabmal für den 1459 verstorbenen Kurfürsten Theodorich von Erbach im Chor desselben Gotteshauses (1608); der aus mehrfarbigem Alabaster, schwarzem Marmor usw. gefertigte Magdalenenaltar in einer Kapelle des südlichen Seitenschiffs (1617/20); und die aus Tuff und verschiedenfarbigem Alabaster gearbeitete Kanzel in der Schloßkapelle (1618)[505]. Für das kleine Epitaph des vor mehr als 140 Jahren verstorbenen Reinhelt (der wohl deshalb nachträglich geehrt wurde, weil er Stifter eines Altars und einer täglichen Messe war) erhielt Juncker nur 20 Gulden, wofür er außerdem noch ein anderes älteres Grabmal ausbessern mußte[506].

In demselben Jahre 1606 hatte er weitere große Erneuerungsarbeiten zu erledigen. Der spätgotische Hochaltar der Stiftskirche war baufällig geworden. Der Dekan Christoph Weber hatte daher beschlossen, ihn zum Gedächtnis und „loco Epitaphii" seines Vorgängers Peter Schwarz[507], zum Teil reparieren, zum Teil ganz erneuern zu lassen. Am 21. Juli schloß er hierüber einen Vertrag mit dem Würzburger Maler Georg Rudolf Hennenberger[508] ab. Die in Frage kommenden Schreiner- und Bildhauerarbeiten wurden ebenfalls in die Verantwortung des Malers gegeben, wobei aber nicht gesagt ist, ob er oder der Besteller die betreffenden Meister auszuwählen hatte. Daß die Skulpturen von Hans Juncker

geschaffen wurden, kann aus einer Notiz der Baurechnung desselben Jahres geschlossen werden, wo sein Name in Verbindung mit den ionischen Säulen genannt wird, die auch im Vertrage ausdrücklich erwähnt werden. Der Vertrag verlangt alles in allem für folgende Teile die Ausführung durch einen „kunstreichen Bildschnitzer": 1) „Vier Brustbilder" (Büsten) am „Fuß" (= Predella) sollten, soweit „verbrochen" ergänzt werden. Da als ihre Kopfbedeckungen „Bischofshüt" und „Cronen" genannt werden, handelte es sich um Darstellungen der vier Kirchenväter. 2) An einem vom Schreiner neu zu fertigenden „Sacramenthäuszlein" sollten „neben dasz Thurlein Zwo Tugent, als Fides Vnndt Charitas, Künstlich geschnitzt, in Muschell gesetzt" werden, ferner auf das verkröpfte Gesims „zwen geschnitzte Zirliche Engell mit gemahlten brennenden Fackheln" ... Darüber ein „Auszug Vnndt kunstreiches geschnitztes Crucifix". 3) Neben dem „haupt-Corpus", d. h. neben dem Schrein (dessen spätgotische Schnitzfiguren neu gefaßt wurden) sollten zwei Säulen mit „Jönischen Capiteln" (ionischen Kapitälen) gestellt werden und daneben „2 flache geschnitene Tugent, Fortitudo Vnndt Prudentia gleichsam Uff allabaster mannier gemahlet". 4) Über dem „hauptgesimbs" sollten vier korinthische Säulen angebracht werden und zu beiden Seiten „Zwey gespreng sauber von newenn geschniten, mit halben Bildern Vnndt in einer handt eines Jedenn ein Schmeckh-Krug (?) mit Blommen, in der andern handt ein Laubwerkh". 5) In der Mitte des „hauptgesimbs" sollte in einem Oval („Ablangender Rundung") ein geschnitzter „Deus Pater sampt den heiligen Geist" in reich verziertem Rahmen angebracht werden. Daneben vier „Pyramides mit Bildhauer- und Schreiner Arbeit gezirth" und an diesen Piramiden zwei „Bilder". 6) Ganz oben sollte der Name Jesus „von Schreiner Vnndt Bildhauer Arbeit wolgezirth" aufgestellt werden. Außerdem sollten alle ältern Figuren im Schrein usw. neue zierliche Postamente bekommen, die wahrscheinlich auch dem Bildhauer zufielen. Von allen diesen Dingen ist nichts mehr vorhanden, der jetzige Hochaltar stammt aus den Jahren 1771 und 1772; das einstige Aussehen der Tugenden, Engel, des Tondo mit dem Gottvater, der dekorierten Säulen kann aber unschwer an Hand der gleichzeitig entstandenen Mainzer Altäre und Aschaffenburger Epitaphien Junckers rekonstruiert werden. Zu dem Bilde seiner Künstlerpersönlichkeit fügt dieser Vertrag insofern einen neuen Zug, als er nur von Bildwerken aus Holz handelt. Er gibt damit den Beweis, daß Hans Juncker auch dieses Material bearbeitet hat. Seine erhaltenen Werke sind aus verschiedenen Sorten von Alabaster und Marmor, aus verschiedenfarbigem

Sandstein, Tuff und Stuck — er hat also fast alle Stoffe beherrscht, mit einziger Ausnahme des Metalls.

Außer der Erneuerung des Altars hatte Hennenberger auch die Restauration des im Jahre 1524 errichteten Epitaphs des Stifters der Kirche, Herzog Otto von Sachsen und der beiden im Chor stehenden frühgotischen Tumben „Fundatoris et Fundatricis" zu übernehmen[509]. Die Bauregister ergänzen diese Nachricht durch die genauere Notiz, daß der „Sarch" des Herzogs eine neue Deckplatte mit dem Stifterbildnis in Relief erhielt, die ebenfalls von unserm Meister gemeißelt wurde. Heute sind auch diese beiden Denkmäler nur noch in den spärlichen frühgotischen Resten vorhanden, die den Stifterepitaphien als Sockel eingefügt sind.

Eine dritte Tumba im selben Chor, die des Kurfürsten von Erbach († 1459) war im Markgräfler Kriege, also im Jahre 1552, wo der fürstliche Räuberhauptmann Markgraf Albrecht Alcibiades von Brandenburg-Kulmbach Aschaffenburg in Brand steckte, schwer beschädigt worden. Im Jahre 1607 schrieben „Dechant und Capitel" der Aschaffenburger Stiftskirche an ihren Herrn, den Mainzer Kurfürsten Erzbischof Schweickhard von Kronberg: „und weill denn auch an gemelten Grab (Erzbischofs von Erbachs hochlöbliche gedechtnus) über der Erden alles das Steinwerk im Marggreuflichen Krieg daran zerschlagen, das groß Bildt keine Nasen, Hand, Bischofsstab mehr, auch sonsten an alle arthe Defecten undt daß noch mehr ist weder Wappen noch schriften hab und daher niemandt wissenschaft haben möchte wen solch begräbnus zustendig were, wo wir solches nicht ex relatione maiorum und einer uff den andern herbracht hätte, . . . anstatt selbigen grabes so ob der Erde ist ein ganz neu gehauenen Stein mit Bildnus wappen und schrift von einem kunstreichen Bildhauer machen und verfertigen zu lassen"[510]. Dieser kunstreiche Bildhauer war Hans Juncker. Er erhielt für das neue Grabmal, das an Stelle der Tumba ein Wandepitaph wurde, am 16. Juli 1608 die Schlußzahlung, im ganzen, wie es scheint, 63 Gulden[511].

Im Jahre 1612 hatte ein Aschaffenburger Stiftsherr, Johann Grimmel, der zugleich Probst zu St. Salvator in Passau, Kanonikus in Regensburg und Pfarrer zu Taufkirchen in Oberösterreich war, neben andern Dingen auch einen Altar für die Stiftskirche gestiftet. Im Jahre 1617 erhielt Juncker den Auftrag, diesen Altar zu verfertigen, und arbeitete daran bis Weihnachten 1620. Es ist sein einziges erhaltenes Werk, dessen Entstehungsgeschichte sich genau verfolgen läßt. Vier Aktenstücke beziehen sich darauf, das wichtigste, der regelrechte

Dingzettel, fehlt aber auch hier. Dafür ist die Visierung vorhanden, eine lavierte Federzeichnung mit vielen eigenhändigen Notizen[512]. Die weiteren Akten sind: 1) eine Rechnung die die Teilzahlungen an den Bildhauer enthält; 2) eine Übersicht aller Ausgaben für den Altar (im ganzen 400 Gulden, von denen 235 fl. 20 alb., 2 sh. der Bildhauer erhalten hat, während das übrige sich auf andere Handwerker verteilt: Glaser, Steinmetz, Schreiner, Schlosser, Fuhrmann, Lastträger, Maurer, Maler, Bildhauergesell); 3) eine Schlußquittung Junckers über jene von ihm erhaltene Summe von 235 fl., 20 alb., 2 sh. vom 25. 12. 1620, mit seinem vollen Namen unterzeichnet: „Hans Juncker Bilthauer und Burger zu Aschaffenburg[513]." Die Rechnung mit den Teilzahlungen beginnt mit den Worten: „Hans Junckhern ist nach seinem selbsten Abriß ein Altar und 1 Wappen auffzurichten verdingt worden von vnderschribenen (d. h. dem Testamentsvollstrecker Grimmels) vor 250 fl. Hierauff zu Kauffung Rothen und weißen Alabasters dan Schwartzen Marmohls vnd arbeit geliefert worden wie volgt." Es folgen die Teilzahlungen vom 9. August 1617 bis zum Ende des Jahres 1619, im ganzen 219 fl., 12 alb., 4 sh., wobei es auffällt, daß ein Teil des Honorars in Form von Brot aus der „Pistorey" des Stifts ausgezahlt worden ist, welches der Künstler durch seine Frau oder „vermöge zweyer Kerbhölzer" hat abholen lassen. Ohne Konflikt ist es bei Erledigung dieses Auftrages nicht abgegangen und den Anlaß hat bezeichnenderweise die Materialfrage gegeben. Hans Juncker hat nämlich an Stelle des ausbedungenen roten Alabaster zum Teil „schwarzen Stein[514] eingemischt", was ihm sowohl vom Testamentsvollstrecker als von den Erben Grimmels, den „erbern Johann Cundekhen vnd seiner hauszfrauwen zur Bassaw an der Tonauw" (Passau an der Donau) sehr verübelt worden ist und ihm die Herabsetzung des ursprünglich ausgedungenen Lohnes eingetragen hat. Die erregten Auslassungen des „verordneten Testamentarii" hierüber füllen die Rückseite des Zettels.

In denselben Jahren, in denen der Magdalenenaltar entstand, hat der Meister auch an der Kanzel der Schloßkapelle gearbeitet. Den Beweis hierfür liefert eine kurze Notiz in einem der Rechnungshefte des „Newen Schloßbaue zu Aschaffenburg deao. 1618/19", die ins Würzburger Kreisarchiv gekommen sind. „Ausgab gelt vor Mahler vndt Bilthauver arbeitt A. 1618. Jdem Hansz Juncker Bildthauern alhier vor den gang uff die Cantzel mit Biltwerk zu verfertigen und den Altar zu seubern zalt Hern Zalmeister vnd verrechnet mir es . . . 195 fl. 5 Pfennige"[515].

Mit diesen wenigen Akten ist der Vorrat an Urkunden, in denen der Name

Hans Junckers genannt wird, so gut wie erschöpft. Über seine persönlichen Verhältnisse erfährt man aus ihnen nur, daß er 1617 Bürger von Aschaffenburg und verheiratet war. Mader hat außerdem aus den Pfarrmatrikeln der St. Agathenkirche in Aschaffenburg festgestellt, daß ihm dort am 28. Oktober 1621 eine Tochter Agatha getauft worden ist. Der Tod des Künstlers ist in kein Kirchenbuch der Stadt eingetragen. Sein Name wird aber nach dem 18. Oktober 1621 nicht mehr genannt. Bis mindestens 1623 hat er aber sicher noch gelebt, denn damals ist an der Jesuitenkirche der Stadt gearbeitet worden und die beiden Engel mit der Monogrammkartusche über dem Hauptportal zeigen den unverkennbaren Spätstil des Meisters. Auf sie bezieht sich möglicherweise die Eintragung in den Bauakten jener Kirche: Anno 1623 „dem Bildhauer für 2 engel zur monstranz 32 fl.“[516]. Die Bezeichnung „Monstranz“ für die Kartusche mit dem Monogramm Jesu (JHS) wäre allerdings seltsam, darf aber vielleicht doch darauf bezogen werden.

Es ist also ein Zeitraum von rund fünfundzwanzig Jahren — 1598 bis 1623 — durch den sich die Tätigkeit unseres Meisters verfolgen läßt. Sein Aufenthalt in Aschaffenburg schließt die Regierungszeit des Kurfürsten Johann Schweickhard von Kronberg ein (1604/20), der sich durch den Bau des Aschaffenburger Schlosses und die Berufung Georg Riedingers zum Baumeister einen hervorragenden Platz in der deutschen Kunstgeschichte gesichert hat. (Der Bau begann 1605 und war im Februar 1614 im wesentlichen fertig.)

Das Verhältnis Junckers zu diesem Fürsten läßt sich beim Verlust der einschlägigen Akten nicht mehr namentlich bezeichnen. Wie seine Werke beweisen, ist er aber in seiner Kunst dasselbe gewesen, was Riedinger als Architekt war: Ein leitender Meister am großen Unternehmen und eine Art von churfürstlich mainzischer Hofkünstler, ob mit festem Titel und Gehalt angestellt oder nicht, spielt dabei keine große Rolle. Eine imponierende Menge, von zum Teil sehr umfangreichen und fast durchwegs technisch höchst raffinierten Werken ist in jenen Jahren von ihm geschaffen worden, zum großen Teil für Aschaffenburg, daneben aber auch, was nicht weiter wunder nehmen kann, für die Hauptkirche seines geistlichen Fürsten, den Mainzer Dom. Diese Werke lassen sich zwanglos in zwei Gruppen scheiden, in eine ältere, die sich um die beiden beglaubigten Epitaphe der Stiftskirche und besonders um die dortige Kanzel schart, und eine jüngere, die in der Schloßkapelle ihren Sitz hat. Zu der ersteren gehören folgende Denkmäler: 1) Die Kanzel der Stiftskirche (zirka 1602); 2) das

daneben hängende kleine Epitaph des Kanonikus Weber; 3) und 4) die beglaubigten Epitaphe Reinhelt (1606) und v. Erbach (1607/08); 5) das Epitaph des kurfürstlichen Erzgießers Hieronymus Hack (zirka 1607) und endlich 6)—8) drei Denkmäler des Mainzer Domes, der Nassauer Altar (zirka 1602—03), der Bodelschwinghsche Altar (zirka 1605) und das Grabmal des Kurfürsten Wolfgang von Dalberg (1607). Außerdem gehört hierher noch 9) das riesige Wappen an der Terrasse des Aschaffenburger Schlosses (1607). Die anderen Bildwerke im Schloß nehmen dagegen eine Sonderstellung ein. Ihr Hauptwerk ist 1) der Hochaltar in der Kapelle; die weiteren sind 2) die beglaubigte Kanzel, 3) das Außenportal und 4) die Skulpturen an der Empore und den Wänden des Innern. Zwischen diesen beiden scharf umrissenen Gruppen stehen 1) der beglaubigte Magdalenenaltar, 2) die Skulpturen, die ehemals das Hauptportal des Schlosses schmückten, 3) das Hauptrelief usw. am Bassenheimer Altar im Mainzer Dom, 4) einige Details am Epitaph des Wormser Bischofs Georg von Schönburg ebenda und 5) zwei Engel usw. über dem Portal der Aschaffenburger Jesuitenkirche. In die Spätzeit des Meisters gehört ferner das kleine Epitaph v. Blumingen in der Aschaffenburger Stiftskirche, während ein Altar in der Kapelle des Aschaffenburger Katharinenspitals und Teile des Riedtschen Altars im Mainzer Dom ihm nur mit einigem Vorbehalt zugeschrieben werden können. Mit den vier Jugendarbeiten zusammen käme so eine Gesamtsumme von ungefähr fünfundzwanzig Werken heraus, was mit den fünfundzwanzig Arbeitsjahren gut zusammenpaßt.

Zur Datierung des Hauptwerkes, des Hochaltars in der Schloßkapelle zu Aschaffenburg, ist schon von Schulze-Kolbitz[517] das Mainzer Gegenstück zu den jesuitischen Lobschriften auf Bischof Julius herangezogen worden: Die „Hypotyposis scenographica Arcis Augustissimae Aschbg. etc. (Moguntiae apud Joannem Albinum Anno 1614)“, d. h. die vom Mainzer Jesuitenkollegium verfaßte und dem Kurfürsten überreichte schwülstige Festschrift zum Einzug ins neue Schloß. Sie enthält auf 62 Seiten eine Beschreibung des Bauwerks und erwähnt schon den Altar, nicht aber die Kanzel und das Portalrelief. Da der Einzug Februar 1614 stattfand und die Verfassung der Festschrift wohl längere Zeit beansprucht haben wird, so hat Schulze-Kolbitz wahrscheinlich recht mit seiner Vermutung, daß der Altar Anfang 1613 schon fertig gewesen sei. Junckers Name wird in der Hypotyposis nicht genannt.

Auf eine ganz anders geartete Quellenschrift hat Heinrich Schrohe[518] aufmerksam gemacht. Es ist ein Manuskriptbändchen in der Bamberger Bibliothek, das

sich „Kunstbuch vonn mancherlay Schreiner unnd Steinmetz Handtwergk Anno 1583“ nennt und zuerst auf 34 Blättern allerlei Notizen gibt, die diesen Titel rechtfertigen. Dem aber haben dann zwei andere Hände des frühen 17. Jahrhunderts Eintragungen hinzugefügt: „Von etlichen altarn Undt epidavien.“ Diese beiden späteren Hände haben höchstwahrscheinlich Mainzer Bildhauern gehört, aber keiner von beiden kann mit Hans Juncker identifiziert werden, weil dessen Handschrift und Orthographie in den Notizen der Visierung zum Magdalenenaltar anders aussehen[519]. Von Mainzer, Frankfurter, Aschaffenburger Kunstwerken ist die Entstehungszeit und der Lohn, den ihre Meister empfangen haben, aufgezeichnet. Unter den Werken ,die ganz oder zum Teil von Juncker herrühren, sind folgende genannt: „1) Item Das Epitaphium vor dem herrn undt fürsten Wolffgangen Ertzbischoven zu Maintz im domstift von lauterem weisen, roden Albaster und schwarzem marbol auf seinen Kosten ohn bley undt eisen aufzurichten undt zu machen, hat kostett sex hundert gülden zu 15 batzen, ist verdinkt Anno 1605 undt verfertigt Ao 1607. 2) Item der altar des herrn Johan Dietherichs Walpotten von Bassenheim zu machen undt aufzurichten im Tomstift zu Maintz hat kostet 600 gülden batzen, zwantzig malter korn undt vier ohm wein Geschehn Ao 1610, verfertigt Ao 1613. 3) Das groß Wappen zu Aschaffenburg an der schloß mauern hat kostet zu machen undt aufzurichten dreyhundert gulden batzen undt Acht malter korn.“

Zu dem Rätsel, in welchem Verhältnis der unbekannte Schreiber dieser Notizen zu Juncker gestanden hat, gesellen sich noch andere, wenn man unsern Meister nicht isoliert, sondern zusammen mit seinen künstlerischen Zeit- und Ortsgenossen betrachtet. So scharf umrissen seine Persönlichkeit im Bilde der Würzburger und Aschaffenburger Plastik dasteht, so verschwommen werden ihre Konturen, wenn man ihn als Mainzer Bildhauer auffaßt. In Mainz und am Mittelrhein hat nämlich der zweite Stil Junckers, d. h. der Stil seiner Stiftskirchenkanzel und der damit zusammenhängenden Altäre und Epitaphien in Werken von mindest zwei andern Meistern (von denen der eine mit Nikolaus Dickhart identifiziert werden kann), so nahe und zahlreiche Verwandte, daß zwischen ihm und diesen beiden andern irgendein nicht näher zu definierender, aber sehr enger Zusammenhang bestanden haben muß. Von diesem Mainzer Zeitstil (den R. Kautzsch den „feinen“ zu nennen pflegt) löst er sich aber dann mit den Werken der Schloßkapelle. Seine dortigen Meisterleistungen haben nicht mehr am Rhein ihre stilistischen Vettern und Väter, sondern einerseits in

Bückeburg bei Eckbert Wolff, anderseits und vor allem in München, an den Stuckengeln der St. Michaelskirche und den andern meist in Bronze ausgeführten Bildwerken, die früher fälschlich dem Peter Candid zugeschrieben wurden und jetzt als Werke des Hubert Gerhard nachgewiesen worden sind[520]. Die Frage nach der Entstehung dieser neuen Beziehungen kann wieder nur mit Hypothesen beantwortet werden. Stiche, die sonst auch bei Hans Juncker eine große Rolle spielen, kommen hier nicht in Frage, denn es handelt sich nicht so sehr um Ähnlichkeiten der Kompositionen und Motive, als vielmehr um solche der Größenverhältnisse, der malerischen Auffassung, der besonders lockeren Technik. Eckbert Wolff, der im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts gearbeitet hat, scheint selbst nur auf den Schultern der in München und Augsburg tätigen Niederländer zu stehen und kommt als Vermittler schon wegen der weiten Entfernung nicht in Frage. Dagegen kann sehr wohl ein anderer Künstler die Brücke zwischen Aschaffenburg und München geschlagen haben: Sebastian Götz, der Bildhauer des Friedrichsbaues in Heidelberg. Dieser ist vor 1614 in Aschaffenburg gewesen[521], ohne daß sich hier Werke von ihm nachweisen ließen, und hat vor 1604 seine Ausbildung in München im Kreise des Hubert Gerhard erhalten. Seine Engelköpfe an den Kartuschen neben dem Hofportal des Friedrichsbaues erinnern sowohl an Gerhard als an Juncker. Daß unser Meister selbst die bayerische Hauptstadt besucht hätte — etwa zwischen 1607 und 12 — oder gar eine Zeitlang bei Hubert Gerhard gearbeitet hätte, ist natürlich ebenfalls möglich, läßt sich aber durch keinerlei Nachrichten beweisen oder widerlegen.

Wenn auch seine zierliche Kunst durch den Vergleich mit einem Gebirge nur gedrückt werden kann, so erinnert die Kette seiner Werke doch insofern an eine Bergkette, als sie aus drei gipfelreichen Massiven besteht, von denen jedes durch einen Abgrund vom nächsten getrennt ist. Besonders jäh erscheint die Kluft zwischen seinen Jugendwerken und denen des zweiten Stiles: Nur ein ziemlich schmaler Grat verbindet beide Gruppen und nur ein aufmerksam forschendes Auge vermag ihn zu entdecken.

DIE WERKE

a) Die Jugendarbeiten

1) Der Hochaltar in der Dorfkirche zu Darstadt (Unterfranken, B. A. Ochsenfurt)[522] (Abb. 65). Die für die Biographie unseres Meisters so wichtige Inschrift, die ihn als 16 jährigen Verfertiger des 1598 entstandenen Wer-

kes nennt, steht auf einem kleinen Postament in der Mittelnische der Predella. Daneben zeigt ein Relief die Darstellung Christi im Tempel: Es ist heute von einem plumpen Holztabernakel fast ganz verdeckt, aber die Inschrift ist rücksichtsvoll freigelassen. Man staunt, daß ein Knabe den stattlichen Altar geschaffen haben soll, findet aber zugleich darin eine willkommene Erklärung für das nur halb Gelungene vieler Einzelheiten und das noch Unpersönliche des ganzen Stils. Vor allem ist es die veraltete Komposition des Hauptreliefs, die man gern jugendlicher Unerfahrenheit zugute halten wird. Die Himmelfahrt Christi ist so dargestellt, daß die Apostel um einen Hügel knien, der nicht größer als ein Ameisenhaufen ist und auf seinem Gipfel zwei eingeprägte Fußspuren zeigt. Von Christus selbst sind dagegen nur die Beine zu sehen, die, von einer Glorīole umgeben, aus Wolken herabhängen. Der mittelalterlichen Kunst war dies Schema geläufig — in Würzburg ist es im Dom am ehernen Taufbecken des Eckhard von Worms von 1279 verwendet — aber um 1600 muß es bei weltläufigeren Leuten, als es scheinbar die Zobel von Darstadt waren, ein mitleidiges Lächeln hervorgerufen haben. Später hat Hans Juncker so unmoderne Dinge nie mehr vorgebracht, obgleich die mittelalterliche Gedankenwelt weder ihm selbst noch seinen Zeitgenossen jemals fremd geworden ist. Weitere Beweise noch mangelnder Kenntnisse sind die anatomisch unmöglichen Stellungen mehrerer Apostel und auch einiger Figuren im Predellarelief. Sie verbergen sich zwar unter der wirkungsvollen Drapierung und dem lauten Ausdruck, aber doch nur dem oberflächlich hinblickenden Auge. Kindlich ungeschickt ist auch die Art, wie der Bogen in das Hauptrelief eingefügt ist. Man glaubt ihm wohl, daß er das Himmelgewölbe ersetzen, die Szene oben zusammenfassen will, empfindet ihn aber doch als eingeklebten Fremdling. Seiner würdig sind die Tugenden, die in seinen Zwickeln liegen oder vielmehr zu liegen versuchen, denn es gelingt ihnen nicht, ebensowenig wie ein richtiges Sitzen, Schweben oder Stehen. Schließlich ist auch die Fruchtschnur, die sich kurz und dünn vor dem Hauptgebälk strafft, nicht das geworden, was sie wohl werden sollte. Ihre Nachkommen sind prachtvoll schwere saftige Kränze; sie selbst kommt in ihrer Schüchternheit kaum zur Geltung und erinnert mit ihren dünnen schuppigen Formen eher an gewisse Zierate der Frührenaissance, wie sie unter andern auch in Holzschnitten Dürers und Scheibenrissen Holbeins vorkommen.

Diese Mängel sind deshalb von größerer Bedeutung als die etwaigen Vorzüge, weil gerade durch sie der Altar jene Schwere und Steifheit bekommen hat, wo-

durch er sich von allen späteren Werken Hans Junckers unterscheidet. Er verdankt also seine Eigenart weniger einem besonderen Wollen als einem Mangel an Können; würde aber dies negative Element fehlen, so wäre er wahrscheinlich noch unpersönlicher, noch mehr wie eine gewissenhafte Prüfungsarbeit ausgefallen. Auch ein 16 jähriger kann an sich schon „Persönlichkeit" haben und seine Werke zu Dokumenten seiner Eigenart machen. Aber dies wird um so weniger geschehen, je mehr die Außenwelt dabei beteiligt ist. Der erste große öffentliche Auftrag wird fast immer mit einer Unterwerfung unter die Konvention bezahlt. Der Wille des Künstlers, der zum Werdenden drängt, ist dann noch so weich, daß er sich von dem des Bestellers, der am Gewordenen klebt, verbiegen läßt. Sein Besonderes, das jung ist, schämt sich noch vor dem alten Allgemeinen. Sein Ehrgeiz setzt sich zum Ziele, dieses zu erreichen.

So geben denn die meisten Erstlingswerke mehr Aufschluß über das, was ein Künstler gelernt hat, was ihn mit seinen Lehrern, seinen Zeitgenossen verbindet, als darüber, was ihm angeboren ist, was ihn unterscheidet. Auch der Darstädter Altar ist vor allem ein Schulwerk, mehr eine Werkstattarbeit Michael Junckers als eine persönliche Leistung seines begabten Sohnes. Vielleicht liegt sogar ein Entwurf des Vaters zugrunde, denn Aufbau und Figuren erinnern weit mehr an den Messelhausner Altar als an irgendwelche reiferen Werke Hansens. Die Geschosse treppen sich auch hier steil empor, ohne seitliche Ausladungen im untern und nur mit sehr hartem Gespreng im obern Stockwerk. Vor die Pilaster sind wieder Säulen gestellt, wenn auch die Trophäen, vielleicht um dem 16 jährigen die Arbeit zu erleichtern, nur auf Flachreliefs an der Rückwand beschränkt sind. Die Dreieinigkeit im Aufsatz thront wieder auf einem Regenbogen und die Apostel der Himmelfahrt eifern im Kostüm, Haartracht und bedeutungsvoll pathetischen Mienenspiel denen des Messelhausner Abschiedsbildes nach, ohne sie freilich mit ihren Anstrengungen zu erreichen. Die Predella ist in drei Nischen zerlegt, in den Zwickeln des Hauptgeschosses lagern geflügelte Frauen und die Festons am Architrav scheinen nur deshalb so vertrocknet, weil sie allzu ängstlich übertragen sind. Einige Anleihen bei Rodlein haben dem väterlichen Formenschatz ergänzt — Tauberbischofsheim und Wertheim lagen ja nicht weit von Messelhausen. Die Postamente der Säulen sind, wie am Isenburgschen Epitaph, an drei Seiten zu Nischen ausgehöhlt und mit musizierenden und gestikulierenden Putten bevölkert. Die Seitennischen der Predella werden dagegen nicht von Engeln bewohnt wie in Messelhausen, sondern von den Namens-

heiligen des Herrn von Zobel, Stephanus, und dem Apostel Simon Judā[528] — das Diakonengewand des erstern aber ist ganz ähnlich angeordnet wie das Kleid der Fides am großen Riedernschen Grabmal. In Wertheim scheint der strebsame Lehrling auch am Ebersteinschen Epitaph Studien gemacht zu haben, denn sein eingeklebter Rundbogen hat eine gewisse Ähnlichkeit mit denen, welche dort über den Hauptfiguren angebracht sind, und sein Altar wirkt ähnlich zerbrechlich wie jenes große Grabmal. Hans hat nämlich die Predella nicht bis zur ganzen Breite des Hauptgeschosses durchgezogen, sondern nur bis zu der des Bildfeldes und die so entstandenen Winkel mit zwei Cherubim in Profil, deren Akanthusschwänze in Voluten auslaufen, gefüllt. Daß ebenso wie in Messelhausen der Altar nicht als Triumphbogen, sondern als schmales, engbrüstiges Gebäude errichtet ist, kann aus den gegebenen Raumverhältnissen erklärt werden, weil ein nachgotischer Chorabschluß zu füllen war. Daß aber die Predella nicht als feste Basis, sondern wie ein schwankender Fuß das riesige Gebäude trägt, hat keine äußeren Gründe, sondern seine einzige Ursache in dem noch immer vorhandenen Drang, sich vom Boden zu lösen, den Gesetzen der Statik zu trotzen. Dieser wohl in allen Deutschen jener Zeit latente Trieb kann in Wertheim geweckt worden sein oder auch von Meurers Schnitzaltar in St. Burckard zu Würzburg. Derselbe gotische Zug wird uns noch an vielen Altären des frühen 17. Jahrhunderts begegnen. Neu erfundene Details sind spärlich vertreten. Sieht man von den Reliefs ab, die zwar schwerlich Stiche oder plastische Vorbilder geradezu kopieren, sich aber doch an bekannte Schemata halten, so bleiben eigentlich nur die Engelvoluten der Predella übrig, die schon die echt Junckersche Geschmeidigkeit haben. (Der Liebling des frühen 17. Jahrhunderts, der Cherub, steckt überhaupt schon überall, wenn auch nur schüchtern, sein Köpfchen vor.) Die großen umkränzten Urnen neben der Attika dürfen dagegen nicht genannt werden, denn sie sind in ihrer heutigen Gestalt sicherlich erst im späten 18. Jahrhundert entstanden. Vasen der Spätrenaissance und des werdenden Barocks hätten wahrscheinlich Henkel, wären mit Blumen oder Früchten gefüllt und nicht in dieser Weise mit dünnen Kränzen umhängt.

Daß Hans gerade das neuartigste Detail des Messelhausner Altars, die Engel in den hochgeschürzten Gewändern, fortgelassen hat, ist merkwürdig und kann wohl nur so erklärt werden, daß er sich an so schwierige Gegenstände damals noch nicht herangetraute. Stilgeschichtlich steht der Altar noch tiefer in der Spätrenaissance als das väterliche Vorbild. Die Neigung, aus ihr herauszutreten,

ist aber doch auch hier zu verspüren. Die Architektur setzt sich noch ganz aus scharf abgetrennten Teilen zusammen, die als ruhige Stufen langsam emporsteigen, aber sie ist von einer neuen Flachheit, die an Tafeln erinnert. Der Altar wirkt mehr wie ein Bild als wie ein Bauwerk. Dieser Eindruck wird durch die Farbe gesteigert, die über die gewöhnliche „Fassung" weit hinausgehend alle Reliefs in bunte Gemälde verwandelt (während die Architektur einen Marmorrahmen vorzutäuschen sucht)[524]. Die Figuren halten sich noch recht streng an Grenzen, folgen im allgemeinen noch plastischen und zeichnerischen, nicht malerischen Gesetzen; aber gewisse Freiheiten nehmen auch sie sich schon heraus. Einige Apostel lassen ihre Mäntel über den Rahmen, an den sich ihre Reliefgruppe sonst hält, hinauswehen; einige Putten an den Postamenten treten aus ihren Nischen heraus. Dazu kommt das aufgeregte Pathos, das nicht durch den Willen des Künstlers, sondern nur durch sein mangelhaftes Können gebändigter erscheint als in Messelhausen.

2) Das Grabmal des Stephan Zobel von Giebelstadt zu Darstadt, fürstl. würzb. Rats und Amtmanns zu Arnstein († 22. Mai 1597) und seiner Frau Cordula geb. Echterin von Mespelbrunn († 1599) in der Kirche Maria Sondheim in Arnstein (B. A. Karlstadt)[525] (Abb. 66) ist den Stiftern der Messelhausner Werke und des Darstädters Altars gewidmet und vielleicht noch von Cordula Echterin selber bestellt[526]. Nach Entstehungszeit und Stil schließt es sich dem vorigen Werke eng an, so daß der an sich naheliegende Gedanke an Hans Junkker leicht zur Gewißheit gefestigt werden kann. An beweisenden Einzelheiten ist besonders das obere Geschoß reich. Seine rhythmische Travee, die an das „Palladiomotiv" erinnert, enthält im mittleren Abschnitt ein Auferstehungsrelief: der nach links gewendete Kopf des Heilands stimmt genau mit dem Kopf jenes Apostels der Darstadter Himmelfahrt überein, der mit erhobenen Händen rechts vorne kniet. Im linken Seitenabschnitt des Triumphbogens steht ein heiliger Stephanus — er ist nur eine Variante seines Darstädter Kollegen. (Der andere Heilige ist hier durch Beischrift als Simon Judä gekennzeichnet, an dessen Tage wahrscheinlich Cordula Echterin geboren war. Der Apostel der Darstädter Predella ist jedenfalls ebenso zu benennen[527].) In den Bogenzwickeln lagern auch hier zwei Genien: Ihre Stellungen stimmen in den Grundlinien mit denen in Darstadt überein und sind nur aus dem Steifen und Ärmlichen ins Flüssige und Reiche verbessert. Die Tugenden, Engelkinder und Heiligen haben wieder jene wie angeklebte, perückenartige Lockenfülle; in der bekrönenden Wappenkar-

tusche kommen dieselben weiblichen Masken vor, und die gefalteten Hände Stephan Zobels sind denen des Johannes der Himmelfahrt genau nachgebildet.

Beweise jugendlicher Unerfahrenheit fehlen auch hier nicht. Das Auferstehungsrelief ist recht steif ausgefallen (für die Komposition scheinen nur Erinnerungen an Stiche, nicht solche selbst verwertet zu sein)[528]; die Tugenden und Heiligen sind zwar interessant drapiert, aber unsicher gestellt; die Bogenzwickel im Hauptgeschoß sind mit Engelköpfen gefüllt, deren Riesigkeit in einem häßlichen Mißverhältnis zu dem benachbarten Kruzifixus und den Adoranten steht. Aber diese Mängel bestimmen das Gesamtbild nicht mehr, stechen nicht mehr in die Augen, sondern müssen aufgesucht werden. Was wirklich auffällt ist die Sicherheit des Aufrisses und noch mehr die in vielen Teilen schon raffinierte Ausführung. Besonders die am bequemsten zugänglichen Abschnitte, der Sockel und das Hauptgeschoß sind reich an technischen Kostbarkeiten. Zu diesen gehören die Masken und Kartuschen der Inschrifttafeln, der schön verzierte Panzer des Ritters, die Locken seiner Kinder und der Putten an den Säulentrommeln, das Haarnetz des im Profil knienden Edelfräuleins. Cordula Echterin hat in ihren gefalteten Händen ursprünglich einen freischwebenden großen Rosenkranz gehalten: Er ist jetzt zerrissen, aber von seinen Kügelchen liegen noch verschiedene zwischen den Adoranten im Staube. Am schönsten gearbeitet ist vielleicht der Kruzifixus, der auch in der angestrengten Wendung seines Hauptes zum aufrichtig betenden Stephan Zobel hin mehr echtes Gefühl offenbart als man sonst um 1600 zu finden pflegt.

Der Fortschritt im Können ist erstaunlich und wäre es noch mehr, wenn nicht das Material selbst mitgeholfen hätte, den Geist der Schwere zu überwinden. Das Denkmal ist aus Tuff[529] und die Weichheit dieses Steins erklärt bis zu einem gewissen Grade die zierliche Feinarbeit und besonders die liebevolle Vertiefung in alle lockeren Dinge, wie Locken, Federn, Fruchtbündel, Wappendecken. Man fühlt noch die Lust, womit Meißel und Messer in dem sich widerstandslos hingebenden Stoff gewühlt haben. Das Material ist bei Hans Juncker nie etwas Gleichgültiges, sondern immer die geliebte Mutter seiner Kinder. Er hat sich um fast alle Stoffe, die seiner Zeit und seiner Gegend zugänglich waren, wie ein Liebhaber bemüht, hat sich ihnen angepaßt und sich alle unterworfen — ist ein wahrer Don Juan der Materie gewesen.

Der mehrstöckige Ädikulaaufbau und die lebensgroßen Adoranten schließen das Epitaph jener Reihe der großen Spätrenaissancegrabmäler an, deren ältestes

Beispiel in Mainfranken Rodleins Königsteinsches Epitaph von 1576 ist, während Robyns Gablentz-Denkmal sie am vornehmsten repräsentiert. Von diesen Vorgängern unterscheidet es sich jedoch in mehreren bemerkenswerten Zügen. Zunächst durch etwas scheinbar Zufälliges: Es steht nicht mehr auf dem Boden, sondern hängt erhöht an der Wand. Infolgedessen hat es an Stelle eines kubischen Sockels einen dachartig abgeschrägten, konsolenartigen bekommen können. Aus Platzmangel kann diese Neuerung nicht erklärt werden, denn wenn auch heute alle Wände der Maria-Sondheimer Kirche voll älterer Huttenscher Grabmäler stehen, so haben doch mehrere von diesen früher am Boden gelegen und der Raum unter dem Zobelschen Epitaph ist immer frei geblieben. Vor allem handelt es sich überhaupt nicht um eine vereinzelte Erscheinung, sondern nur um ein besonders frühes Beispiel einer bald allgemein werdenden Sitte. Auch die größten Grabmäler sind nach 1600 mit Vorliebe aus der Sphäre der fest fundamentierten Architektur in die des schwebenden Bildes erhoben worden. Es ist klar, daß hierin die malerischen Neigungen der Zeit zum Ausdruck kommen. Ob man sonst den Stil schon malerisch nennen kann, mag bezweifelt werden, wenn man das Epitaph für sich allein betrachtet. Vergleicht man es aber in der Photographie mit seinen älteren Brüdern, so wird sofort deutlich, wieweit es sich schon von der echten Renaissance entfernt hat. Wie absolut körperlich empfunden war z. B. Rodleins Riedernsches Grabmal! Wie sehr war in seiner Architektur die dritte Dimension betont, und zwar nicht zum Zwecke malerischer Schattenwirkungen, sondern weil „der Mensch das Maß aller Dinge" war. Seine zweistöckige rhythmische Travee erinnerte mit dem breit vorgeschobenen Mitteltrakt an die atmende menschliche Brust, mit den schmälern, zurücktretenden Seitenflügeln an die menschlichen Arme, mit dem bekrönenden Medaillon an den menschlichen Kopf. In Arnstein ist die Dreiteilung aus dem Hauptgeschoß verbannt und nur im obern Stockwerk beibehalten worden, aber auch hier unter Verzicht auf alles Kubische. Der Architekturkörper ist eine reine Wand, die plastische Ädikula eine bloße Bildfläche geworden. Die Säulen haben ihre „ledige" Freiheit aufgegeben und sich wieder innig mit dem Reliefgrunde vermählt. Die Adoranten haben auf ihre ellbogenfreie Rundplastik verzichtet und sind wieder dicht an die Hintergrundsplatte heran, ja zum Teil in diese hineingerückt. Die Wappen am Architrav und an den Seiten neben den Säulen sind kleiner, dichter, ebner geworden — aus einer Reihe von Individuen eine verschmolzene Einheit, aus aufgehängten Trophäen

ein Flächenmuster. Dieselbe Wendung zum flachen Bilde läßt sich auch am Attikarelief, an den Nischenstatuen, an den Engelköpfen und Masken der Säulentrommeln feststellen. Und besonders in diesen oberen Teilen regt sich auch schon ein zweiter Trieb des malerischen Willens: Der zur reichen, aber nicht scharf umrissenen Kontur, zum Halbdeutlichen, nur Angedeuteten. Man sehe sich daraufhin nicht nur das Relief, sondern auch die Zwickelgenien, Tugenden und mit Putten geschmückten Eckfüllungen an.

Vom barocken Pathos ist dagegen noch nicht viel zu bemerken — klassische Ausgeglichenheit beherrscht noch das Bild. Nur die beiden Nischenheiligen im Obergeschoß haben sich schon als Diagonalen einander zugeneigt und damit jene Anziehung der Kompositionsmuskeln begonnen, die sich bald zu leidenschaftlicher Anspannung steigern sollte.

3) Das Grabmal des Ernst von Crailsheim († 19. Januar 1596) und seiner drei Frauen, Magdalena von Wallenrod, Maria Magdalena Schottin und Anna von Dolzga in der Dorfkirche zu Fröhstöckheim (B. A. Kitzingen)[580]. Was die Arnsteiner Cordula Echterin in klassischer Ruhe war, das sind die Crailsheimschen Frauen in barocke Bewegung übersetzt. Auch Ernst von Crailsheim, der auf der anderen Seite des Kruzifixes nur unterstützt von seinem großen Federhelm und dem ihm allein gegönnten Fußschemel der Übermacht seiner Weiber die Wage hält, ist Stephan Zobel ähnlich. Und ebenso sind es den Arnsteiner Dingen die dicht gereihten Wappen, die korinthischen Pilasterkapitäle, der schmale Architravbalken und das am Kreuz angeheftete Rollwerktäfelchen mit den Buchstaben J. N. R. I. Hans Juncker hat dieses dritte Jugendwerk sicherlich nach dem Arnsteiner gearbeitet — dafür spricht die vollendete Beherrschung der Kunstmittel und der noch malerischer, barocker gewordene Stil. Der Tuff wirkt hier wirklich wie „Gußstein" oder gebrannter Ton[581]. Die Bestellerin Anna von Dolzga hat das an und für sich schon kostbare, weil fremde Material durch eine Bemalung mit Schwarz und Weiß in den noch höheren Rang von gestreiftem Marmor zu erheben versucht. Die Verkleidung ist nicht ungeschickt, aber die Figuren rufen doch durch die täuschende Hülle auch dem Unkundigen zu, daß sie nicht mühsam hartem Steine abgerungen, sondern aus weichstem mühelos mit dem Messer geschnitzt sind. Ja es scheint, als ob der nachgiebige Stoff den jugendlich ungestümen Willen des Künstlers zu orgiastisch taumelnder Schaffenslust verführt hätte. Statt bedächtig vorzugehen und jedem Detail die Sorgfalt zierlicher Ausführung zu widmen, ist er

vorgestürmt, hat weite Flächen am Sockel und an der Rückwand so gut wie leer gelassen und mit aller Energie nur die Hauptsachen gepackt. Und diese nicht, um sich in ihnen zu beruhigen und zu erstarren, sondern um sie zu dauernden Zeugen seines Sturmes zu machen. Wie drei hintereinander herrauschende Wellen branden die drei Frauen gegen das Kruzifix; wie ein Strudel hebt sich die Kartusche im Aufsatz; ihre rahmenden Sirenenengel scheinen sie zu drehen, das Auferstehungsrelief scheint in ihr quirlich zu kochen; die bekrönende Fides gleicht einer emporspritzenden Schaumkrone, die beiden danebenliegenden Tugenden sind wie verwehte Gischtflocken. Weil höchste Bewegung niemals deutlich sein darf, ist die Kartusche oben dicht vor ein Fenster gestellt, dessen hereinflutende Helligkeit alle Einzelheiten verschlingt[532]. Nur um als Lichtflecke hervorzutreten wölben sich die Formen vor, nur um den Schatten ein Bett zu bereiten, sind sie zerklüftet. Der malerische Wille hat selbst bei Juncker kein zweites Mal so rücksichtslos und stark triumphiert. Auch daß der beschränkte Raum in der kleinen Kirche das große Grabmal wieder auf den Fußboden hinabzwang, hat ihn nicht gestört. Er hat dennoch eine lockere Dekoration geschaffen und die Architektur fast völlig ausgeschaltet. Nur einen Sockel hat er vorgezogen und seine rundplastischen Adoranten wie auf eine breite Mensa gesetzt. Aber eine Ädikula hat er nicht konstruiert, sondern die Figuren ohne Rahmen gelassen. Die gleichgültigen Flachpilaster der Rückwand wirken nur wie Flächenmuster und der Aufsatz entbehrt, zum ersten Male nach vielen Jahrzehnten, aller Architekturformen.

4) Das Epitaph des Fürstbischofs von Bamberg und Domprobstes von Würzburg Neithard von Thüngen († 26. Dezember 1598) im südlichen Querschiff des Würzburger Doms[533] (Abb. 67) ist, um das Endurteil vorweg zu nehmen, eines der vorzüglichsten Kunstwerke des werdenden Barock in Deutschland und unter den vielen Epitaphien des Würzburger Doms (neben dem Stuckepitaph des Domherrn von Stadion aus dem frühen 18. Jahrhundert) wohl die phantasie- und geschmackvollste malerische Dekoration. Seine Erscheinung wirkt hier so einzigartig, daß noch keiner der vielen Beschreiber der Kathedrale den Versuch gemacht hat, es auf einen der ortsbekannten Künstlernamen zu taufen. Auch unter den Werken Hans Junckers ist es ein Sonderling und hat ihm nur auf Grund oft wiederholter genauer Vergleiche und nach Überwindung vieler Zweifel zugeschrieben werden können. Unter den bisher beschriebenen Denkmälern hat vor allem das Arnsteiner einige

charakteristische Merkmale mit ihm gemein. Die beiden sind mit dem Fröhstockheimer die einzigen Bildwerke im ganzen ehemaligen Bistum Würzburg, die aus Tuff gearbeitet sind. Diese Feststellung ist bisher noch nicht gemacht worden, weil erstens der rheinische Stein in Unterfranken und Bayern wenig bekannt ist und von weitem leicht mit dem einheimischen grüngrauen Sandstein verwechselt werden kann[584], und weil zweitens das Thüngensche Epitaph so hoch angebracht ist, daß es sich kaum genauer untersuchen läßt. Nun hat es aber an das Städtische Luitpoldmuseum eine Probe abgegeben, nämlich den Putto mit dem mütterlichen Wappen des Bischofs, Steinau gen. Steinrück, den man heute an der ursprünglichen Stelle vermißt. Dieser stellt sich jetzt in einem Schrank des Raumes 20 bequem zur Schau und bestätigte die Vermutung, zu der schon das stuckartig lockere, gleichsam mürbe Aussehen des Denkmals anregt. Aus der porösen Weichheit des Materials waren schon in Arnstein einige fast impressionistisch zu nennende Details gewonnen worden, die auf das Auge wie zitternde Luft und auf den Tastsinn wie ein Prickeln wirkten. In höchst gesteigertem Maße ist dies auch in Würzburg der Fall, und zwar am ganzen Denkmal, von Einzelheiten aber besonders bei den Löwen an den Säulenpostamenten, den verschiedenen Masken, den Hauptwappen und den Engeln, die es umwirbeln. Wem diese Ähnlichkeiten noch zu allgemein erscheinen, der kann auch auf Einzelheiten verwiesen werden. Die Säulentrommeln sind mit sehr eigenartigen und, weil sie vielleicht zum erstenmal in Deutschland Knorpelwerk enthalten, stilgeschichtlich wichtigen Cherubim geschmückt: Diese haben in Arnstein ihre Vorgänger, mit demselben blinzelnden Blick und denselben flammenartigen Haarlocken. Die Konsole wird von den weit ausgespannten Armen eines Satyrs oder Teufels[585] gehalten: Sein in Höhlen und Buckeln zerklüfteter Kopf hat ebenfalls weit und breit nur in Arnstein Verwandte, nämlich an zwei Masken, die dort an der Sockelschräge sitzen[586]. (Dieser Satyr ist übrigens auch eines von den Dingen, die vermuten lassen, daß Hans Juncker gewisse Werke Trarbachs studiert hat: Am Grabmal des Markgrafen Bernhard in Baden-Baden kommt ein einigermaßen ähnlicher vor[587]). Das wären die Beziehungen zur Vergangenheit des Künstlers — deutlicher noch kündigt sich seine Zukunft an. Neithard von Thüngen kniet in geräumiger Muschelnische vor einem hohen schräggestellten Kruzifix — die schönen Züge und die elegante Kopfhaltung des Heilands können in Mainz, allerdings an schwer zugänglicher Stelle, wieder gefunden werden, nämlich am bekleideten Christus auf der Spitze des Bodelschwinghschen

Altars. Das Gebet des Bischofs wird gleichsam emporgetragen von zwei Engelköpfen, die in den Zwickeln des Bogens mit aufwärts gerichteten Flügeln und Blick und hoch hinaufgedrehten Stirnlocken nach oben streben — es sind die ersten einer bald zahllos auftretenden Gattung, die Zwillingsgeschwister der vielen Cherubim und Putten an der Kanzel und dem Weberschen Epitaph in der Aschaffenburger Stiftskirche, am Nassauer und Bodelschwinghschen Altar im Mainzer Dom. Ihr Drang zum Himmel wird aufgenommen und weitergeführt von einer großen Maske in der Mitte des Frieses und durch weibliche Engel neben dem bekrönenden Wappen — sowohl diese wie jene haben Nachfolger am großen Grabmal der Kurfürsten Wolfgang von Dalberg in Mainz erhalten. Ungewöhnlich schöne seitliche Ausladungen schmiegen sich dem Mittelstücke an — flackernde Volutengebilde senden als zarten Opferrauch die Oberkörper zweier Mädchen empor, deren reizende Köpfchen das Rokoko voraussagen. Man findet sie als Tugenden im Obergeschoß des Nassauerschen Altars wieder, nur mit leichter Änderung von Kostüm und Frisur. Unterhalb der Mädchenfiguren sind bärtige Profilmasken aufgehängt — auch sie können in Mainz am Dalbergschen Grabmal wieder entdeckt werden, freilich sehr zusammengeschrumpft und an verborgener Stelle, unter den Wappenkolonnen der seitlichen Ausladungen. Es ist also ein ganzes Bündel von Fäden, welches das Thüngensche Epitaph mit Hans Junckers zweitem Stil verknüpft, und wenn auch von den aufgezählten Werken kein einziges zu seinen beglaubigten gehört, so können sie ihm doch alle mit den besten Gründen zugeschrieben werden. Dies wird nun wohl auch von unserm Denkmal gesagt werden dürfen, obgleich es — das muß dann um so schärfer betont werden — sowohl als Komposition wie auch in Einzelmotiven etwas Fremdes behält und sich weder den Jugendwerken noch denen des zweiten Stiles glatt anschließen läßt. Keine zweite Arbeit des Meisters ist so räumlich empfunden; alle frühern und spätern sind flache Bildtafeln; wo die dritte Dimension eingeführt ist, dient sie plastischen oder malerischen Zwecken, der Erhöhung des Reliefs oder der Schattenerzeugung. Wo Reliefs Räume vorzutäuschen suchen, bleiben gerade diese immer unklar. Die prachtvolle, weite Muschelnische, worin die kleine Figur des Bischofs wie in der geschmückten Kapelle eines Domes anbetet, ist nicht nur bei Hans Juncker ein Unikum, sondern hat überhaupt kaum ihresgleichen in der gleichzeitigen Kunst. Ebenso fremd ist dem sonst durchaus malerisch begabten Meister das Bedürfnis, Ausgehöhltem durch Vorgewölbtes ein Gegengewicht zu schaffen — eine vortretende

Inschrifttafel wie hier kommt sonst nirgends bei ihm vor. Aus dieser kubischen Behandlung des Mittelstücks ergibt sich ein ungewöhnlich klarer Kontrast zu dem bunten Reichtum der herumgeordneten Flächen. Aber nicht eigentlich ein Gegensatz zwischen Bild und Rahmen (dieser ist für die nächstfolgenden Werke, Stiftskanzel, Nassaueraltar usw. charakteristisch, während nach 1606, an den Epitaphen Reinhelt und Hack eine dekorative Verschmelzung beider Teile eintritt), sondern eher ein solcher von Apsis und Stirnwand. Nur die schwebende Lage an hoher Wand, die relative Kleinheit — der Bischof ist weit unter lebensgroß, das ganze Epitaph kaum höher als ein erwachsener Mann — und die alle Tektonik negierenden Konturen erinnern auch hier mehr an Gemälde als an architektonische Gehäuse. Die relativ starke Annäherung an solche bleibt aber doch sehr befremdend. Dazu kommen noch viele kleine Eigentümlichkeiten. Die allermeisten Einzelmotive sind Unica oder kommen ähnlich nur bei andern Künstlern, nicht bei Hans Juncker wieder vor. Die prachtvolle Konsole unten, der Engel, der den Fuß des Kreuzes umklammert, die in ihre Nischen gleichsam hineingewalzten Löwen, die auf den Säulenkapitälen hockenden Putten[338] haben im Maingebiet überhaupt keine Nachfolger gefunden, während die seitlichen Ausladungen allerdings einmal in Holz nachgeahmt worden sind (in Fragmenten im Luitpoldmuseum), aber von einer viel gröbern Hand. Das Hauptwappen hat vielleicht Michael Kern angeregt, als er sein Denkmal des Bischofs v. Aschhausen schuf, aber die spätern Wappen Junckers selbst sehen ganz anders aus. Es gehört alles nur zur Ausführung, was das Thüngensche Epitaph mit dem übrigen Lebenswerk unseres Künstlers verbindet — der Entwurf bleibt fremd. Die Annahme einer fremden Visierung, die an sich ein unsympathischer, weil allzu bequemer Ausweg wäre, erscheint deshalb berechtigt und läßt sich auch durch biographische Erwägungen stützen. Der harte Gegenreformator Bambergs, der sein Würzburger Grabmal als dortiger Domprobst von seinen Testamentsvollstreckern erhalten hat, ist zu Weihnachten 1598 gestorben. Im folgenden Jahre hat Hans Juncker wahrscheinlich die Grabmäler zu Arnstein und Fröhstockheim gearbeitet. 1602 soll schon die Aschaffenburger Stiftskirchenkanzel entstanden sein. Für das Würzburger Epitaph blieben demnach als Entstehungszeit nur die Jahre 1600 und 1601 übrig, denn es ist sicherlich älter als die genannte Kanzel, von der es sich zu seinem Vorteil durch die größere Ursprünglichkeit aller Formen unterscheidet. Die Testamentsvollstrecker des Domprobstes hätten also ihren ehrenvollen Auftrag einem kaum Zwanzigjährigen erteilt.

Wenn sie sich daneben eine gewisse Garantie zu schaffen gesucht hätten, indem sie den Entwurf von einem ältern Künstler zeichnen ließen, so hätten sie damit um so weniger den Bildhauer gekränkt, als eine solche Teilung der Arbeit nichts Ungewöhnliches war. Sie ist gerade für unsere Zeit und Gegend durch die beiden Echterschen Kontrakte mit Erhard Barg bezeugt und auch durch den Fall des St. Burkarder Altars, wo in der Rechnung nur der Maler Alexander Müller genannt wird, während die Hauptarbeit von einem Bildhauer geleistet worden ist. Auch unser Denkmal wird am ehesten gerade von einem Maler entworfen sein, weil ein solcher so wie so auch an der Ausführung in hervorragender Weise beteiligt gewesen ist. Zu den besonderen Vorzügen des Epitaphs gehört nämlich seine feine Farbigkeit, und zwar erscheint die dunkle Tönung einzelner Teile, vor allem des Kruzifixes, und die Bemalung anderer mit Gold, Schwarz, Rot usw.[539] nicht wie in so vielen andern Fällen als ein nur äußerlich hinzugefügter Schmuck, sondern als ein wesentlicher Bestandteil der ursprünglichen Konzeption. Denn der Pinsel hat nur fortgesetzt, was der Stein selbst begonnen. Das Epitaph besteht nämlich nicht nur aus Tuff, sondern die Inschrifttafel ist aus schwarzem Schiefer und die Säulenschäfte und einige Teile der seitlichen Ausladungen sind aus rotem Alabaster[540]. Die Harmonie aus grau, schwarz und mattrot war also schon durch das Material gegeben und die abschließende Bemalung hat sie nur vervollständigt. Dasselbe Prinzip ist nach 1600 sehr oft befolgt worden, aber selten mit so viel Erfolg wie hier, wo die erzielte Einheit vollkommen ist. (Die heutige Verblichenheit kommt der Schönheit nur zu statten.) Die sonstigen malerischen Vorzüge des Kunstwerkes auf das Verdienstkonto des Malers zu setzen, liegt kein Anlaß vor, denn erstens ist Hans Juncker selbst zweifellos sehr malerisch begabt gewesen und zweitens verdienen die Gemälde des frühen 17. Jahrhunderts jene Bezeichnung durchschnittlich weniger als die gleichzeitigen Skulpturen. Dagegen wird man wohl sagen dürfen, daß hier viele Faktoren zusammengewirkt haben, um ein kleines Meisterwerk des malerischen Stils zu schaffen: die Richtung der Zeit, das besondere Talent des Bildhauers, das weiche und poröse Material, der Farbensinn des Malers und nicht zuletzt die sicherlich von den Bestellern vorgeschriebenen nur mäßigen Dimensionen, die das Epitaph vor den deutschen Erbübeln, Schwere und Schwulst, bewahrt haben. Schließlich hat auch noch die Nachwelt das Ihrige getan, um die Wirkung zu steigern: Nicht nur, indem sie Böses tat und Gutes schuf, d. h. indem sie durch allerlei Beschädigungen[541] die Undeutlichkeit noch steigerte, dem Schatten neue Schlupfwinkel bereitete,

sondern vor allem dadurch, daß sie zu Anfang des 18. Jahrhunderts den Dom mit den Stukkaturen des Pietro Magno ausschmückte und in deren prachtvolle Kompositionen das Epitaph mit hereinzog[542]. Die Akanthusblätter und Voluten des Hochbarock umgeben es heute so heimatlich verwandt, als ob dies spät erlangte Paradies ihm schon in der Stunde der Geburt verheißen worden wäre.

b) Die Werke des zweiten (des feinen) Stils

5) Die Kanzel der Stiftskirche zu Aschaffenburg (ca. 1602)[543] (Abb. 68). Sie gilt seit der Monographie von Otto Schulze-Kolbitz über das Aschaffenburger Schloß (1905) für ein Hauptwerk Hans Junckers und ist in der Tat den beiden bedeutendsten unter seinen beglaubigten Arbeiten, der Kanzel in der Schloßkapelle und dem Magdalenenaltar so offenkundig ähnlich, daß ihr der gleiche Vater unmöglich aberkannt werden kann. Die Schloßkanzel ist fast ebenso komponiert wie sie und wenn das nur als Nachahmung aufgefaßt werden könnte, so sind doch auch übereinstimmende Details in Fülle vorhanden. Mader hat im Inventarwerk (XIX, S. 61) die Johannisfiguren der beiden Kanzeln nebeneinander abgebildet: Sie sind ein Musterbeispiel, wie der persönliche Stil im Wandel des Zeitstils gleich bleiben kann. Mindestens ebenso überzeugend ist die Ähnlichkeit zwischen den Christusköpfen der Stiftskanzel und dem Täufer des Magdalenenaltars. Obgleich wenigstens fünfzehn Jahre zwischen ihnen liegen, hat sich doch das schmale Oval mit den asketischen Wangen, dem kleinen Munde und dem schwimmenden Auge, die dem Kopf den vergeistigten Ausdruck geben, unverändert erhalten. Am deutlichsten zeigt sich aber wohl die Hand des Meisters in den vielen Engelköpfchen. Sie unterscheiden sich von den Putten aller Zeitgenossen durch die ganz besonders süße Weichheit und den verschleierten Blick, kommen an den beglaubigten Epitaphen Reinhelt und Erbach vor und nur wenig verändert auch an den letzten Werken. (Ganz besonders ähnlich den Stiftskanzelengeln ist ein kleiner mit einer Fruchtschnur umhängter Kopf am untern Stiegenpilaster der Schloßkanzel.) Der Putto ist der verhätschelte Liebling des frühen 17. Jahrhunderts, ist aber auch von ihm, sozusagen, an Stelle von Künstlermonogrammen verwendet worden. Denn am Typus der Putten kann man die Werke der verschiedenen Bildhauer am leichtesten unterscheiden.

Neben der Kanzel hängt an einem Pfeiler das kleine Epitaph des Kanonikus und Kantors Andreas Weber. Seine Inschrift erzählt, daß die Freunde des

Verstorbenen nicht nur das kleine „Monumentum“ sondern auch „hanc cathedram“ ihm zum Gedächtnis gestiftet hätten. Der also Geehrte ist im Mai 1599 verschieden, der Plan wird in der ersten Trauerstimmung gefaßt worden sein, aber es kann noch längere Zeit gedauert haben, bis man den passenden Künstler gefunden hatte. Hans Juncker mag die Blicke der Aschaffenburger Herren durch sein Würzburger Bischofsepitaph auf sich gezogen haben oder ihnen durch das dortige Domkapitel oder von den Echtern im nahen Mespelbrunn empfohlen worden sein. Bis alles fertig war, kann man leicht schon 1602 geschrieben haben. Diese Jahreszahl, die ehemals an einem Relief gestanden haben soll[544], paßt jedenfalls am besten in Junckers Chronologie. Noch wertvoller ist die andere, nicht mehr kontrollierbare Nachricht, daß die Kanzel aus Würzburg gekommen sei[545]. Aus ihr läßt sich nicht nur ein neues Argument für die Zuschreibung des Thüngenschen Epitaphs an unsern Künstler gewinnen, sondern sie weist auch wie eine Wünschelrute auf die Stelle hin, wo die Komposition der Kanzel ihre Quelle hat. In Würzburg hatte etwa vierzehn Jahre früher Johann Robyn sein „sacellum“ für die Universitätskirche gearbeitet, dessen Predigtstuhl mit erzählenden Reliefs und seinen Fuß mit den Statuen der vier Evangelisten geschmückt. In Aschaffenburg hat die Kanzel ebenfalls vier Reliefs und ihr Pfeiler ist ebenfalls mit Statuen umstellt. Das erscheint vielleicht wenig beweiskräftig, weil das Robynsche Schema so nahe liegt, aber trotz seiner Einfachheit ist es doch nur von ihm und seinen Nachfolgern in Franken, aber nirgends sonst in Deutschland und den Niederlanden verwendet worden. Im heutigen Belgien scheinen sich nennenswerte Kanzeln der Renaissance überhaupt nicht erhalten zu haben, im heutigen Holland sind die in Delft und im Haag (1548 und 1550)[546] fußlose Wandkanzeln in der Art des Benedetto da Majano, die von Enkhuysen und Herzogenbuch (1568 und 1565/70)[547] bizarre Schreinergebilde. Die älteste deutsche Spätrenaissancekanzel, die des Rupprecht Hoffman im Dom zu Trier (1570/72)[548] hat zwar Reliefs am Becken, aber sechs nicht vier, und Statuen am Fuß, aber es sind sieben und nur unansehnliche. Christoph Kapups Prachtstück im Dom zu Magdeburg (1595/97) hat am Predigtstuhl Einzelfiguren und nur an dessen Boden erzählende Bilder, an Stelle des viereckigen Pfeilers aber eine riesige Statue des Paulus[549]. Noch ferner liegen die drei Kanzeln in den Rostocker Kirchen (1574, 1582 und 1588)[550] und die Beschreibung der untergegangenen Pfarrkanzel im Mainzer Dom (1586) gibt ebenfalls die Vorstellung einer andersartigen Kompo-



sition. Vor allem ist es das Motiv des viereckigen Pfeilers mit den herumgestellten drei oder vier Statuen, das nur in der Würzburger Gegend zu finden ist: Im Dom der Hauptstadt, in Aschaffenburg und Miltenberg. Hier leben die Töchter der Robynschen Kanzel, von denen man auf das Aussehen der toten Mutter schließen kann.

Robyn hatte das spröde Gleichnis vom Sämann in seinen Reliefs vortragen müssen. Hans Juncker durfte bildhaftere Dinge darstellen: Die Höllenfahrt und Auferstehung Christi und deren alttestamentlichen Parallelen, Simson mit den Toren Gazas und die Jonaslegende. Seine Aufgabe wurde dadurch noch bequemer, daß die Gegenstände alle schon in Kompositionen vorlagen, die der Kunsthandel in graphischen Blättern jedermann anbot. Hans Juncker war weit entfernt nicht zuzugreifen: Es scheint, daß er alle vier Äcker mit fremden Kälbern gepflügt hat. Die Höllenfahrt ist fast Strich für Strich nach dem bekannten Holzschnitt Dürers kopiert. Der eifrig schleppende Lastträger Simson stammt samt dem Stadttor im Hintergrunde aus einem Holzschnitt des Virgil Solis und ist von Juncker nur aus einer perspektivisch gezeichneten Ebene mit antikischen Gebäuden in eine unperspektivische und dadurch flächenfüllende Felslandschaft versetzt worden[551]. Das Jonasbild reproduziert zwei Kompositionen des Dirck Barendsz von Amsterdam[552] (das Hauptbild eine und die kleine Auswerfung aus dem Schiff im Hintergrunde eine zweite), wobei ebenfalls auf die Perspektive im Interesse der Flächenfüllung verzichtet worden ist. Die Auferstehung endlich beweist schon dadurch ihren fremden Ursprung, daß sie in derselben Fassung auch bei Rodlein vorkommt. Vielleicht sind aber zwei von diesen Reliefs nicht direkt nach graphischen Vorlagen gemacht, sondern ebenfalls aus der Würzburger Universitätskirche von Robyn entliehen. Dessen dortiger Hochaltar enthielt ja in seinem dritten Geschoß ebenfalls Alabasterbilder der Auferstehung und des Jonas und die Beschreibungen im lateinischen Einweihungsgedicht von 1591[553] lauten so, daß sie sich ebensogut auf die Aschaffenburger Reliefs beziehen könnten. Freilich ist das nur eine Möglichkeit. Die Beschreibungen sind trotz ihrer Ausführlichkeit nicht präzise genug, die Komposition der Spätrenaissance untereinander zu ähnlich; die des Jonasbildes paßt nicht nur auf die Komposition des Dirck Barendsz, sondern fast besser noch auf die temperamentvollere, barockere des Martin van Heemskerk[554]; und die Auferstehung ist im Sinne des „circumfusa cohors tumulo“ usw.

von so vielen niederländischen und deutschen Romanisten komponiert worden, daß jene Verse auf ein halbes Dutzend Bilder bezogen werden könnten[555].

Es muß also der Vermutung überlassen bleiben, wieviel Geschenke die untergegangenen Werke Robyns der werdenden Kanzel Junckers in die Wiege gelegt haben, daß sie es aber überhaupt getan, ist ebenso sicher, wie die Mitwirkung von Holzschnitten und Stichen.

Als dritte fremde, sei es fördernde, sei es störende Macht, kommen die theologischen Gedanken der Besteller in Frage. Es scheint aber, als ob die Aschaffenburger Geistlichen ihren Bildhauer recht frei hätten schalten lassen. Das ikonographische Programm könnte von ihm selber herrühren, denn es enthält nur so herkömmliche oder naheliegende Dinge, daß es, um sie zusammenzustellen, keiner Gelehrsamkeit bedurft hat, und was wichtiger ist: Das theologische System ist ohne jeden Rest ein künstlerisches geworden.

Außer den vier biblischen Geschichten und den Engelköpfen sind nur noch der Salvator und die vier Evangelisten, die vier Kirchenväter, die beiden Patrone des Stiftes, Petrus und Alexander, beide als Päpste, und der Namenspatron des Andreas Weber gegeben. Und jede dieser religiösen Geschichten und Gestalten fügt sich als ein notwendiger Stein ins Gebäude, der so sein muß wie er ist und nicht anders sein kann. Das scheint selbstverständlich bei einem Kunstwerk, das diesen Namen verdient — und ist doch gar nicht sehr oft von deutschen Künstlern erreicht worden. Die Disharmonie zwischen Inhalt und Form ist zu allen Zeiten eines unserer Erbübel gewesen und ganz besonders in der Spätrenaissance. Man sehe sich die Domkanzeln in Trier und Magdeburg an. Wie unvollkommen als Flächenmuster sind dort die Reliefs, deren Gedankeninhalt gewiß zum Orte paßt! Wie unbefriedigend als architektonische Stütze ist der Magdeburger Paulus, der den evangelischen Gedanken, daß auf ihm das Lehrgebäude der Kirche ruhe, gewiß deutlich verkörpert. In beiden Kunstwerken hat sich die bildnerische Phantasie theologischer Schulweisheit unterwerfen müssen. Beide Predigtstühle treten in Konkurrenz mit dem predigenden Geistlichen, reden und lehren selber, statt nur dem Redenden ein schönes Postament zu bieten. So falscher Ehrgeiz stört in Aschaffenburg nicht. Die Kanzel Junckers will nur ein kostbares, klar und fest gefügtes Gehäuse sein und ihr Schmuck ist nicht vorlaut, sondern will durch seine gefühlvolle Bewegtheit der Stimme des Predigers Vorspiel und Nachklang und wirksame Begleitung durch Gesten sichern.

Die zierliche Kostbarkeit sticht am meisten ins Auge. Juncker hat hier zum ersten Male jene edlen Stoffe verwenden dürfen, zu denen ihn seine Sinnlichkeit und seine Freude am Erlesenen von Anfang an hindrängen mußten: Alabaster und bunten Marmor. Allerdings nur sparsam, denn aus Alabaster sind nur die vier Reliefs und die fünf Statuen vor den Rahmenleisten samt den dazugehörigen Namenkartuschen und Postamenten. Und aus braunem Marmor sogar nur die vier schmalen Tafeln unter den Reliefs, die durch ihre leere Glätte und Farbigkeit mit deren krausem und hellem Vielerlei kontrastieren. Aber was an Quantität mangelt, ersetzt die Qualität. Der Alabaster ist von feiner Elfenbeinfarbe und so zart behandelt, daß er zu schmelzen scheint. Keine Bemalung verhüllt seine nackte Schönheit, nur Vergoldungen behängen ihn mit glitzerndem Schmuck. Und die übrigen Figuren, die nur aus hellem Sandstein sind, versuchen diese weniger edle Geburt durch ebenso feine Bildung, d. h. Ausführung auszugleichen, und durch fast ebenso feine Kleidung, d. h. Bemalung mit Hellgrau und Gold. In derselben Weise sucht das architektonische Gerüst sich dem Marmor anzupassen, indem es ebenfalls den Pinsel zur Hilfe gerufen hat, um sich durch braune Farbe zu veredlen. Diese Verliebtheit ins Materielle legt zusammen mit der Kleinheit der Figuren und der Zierlichkeit ihrer Ausführung etwas von der Atmosphäre einer Goldschmiedewerkstatt um die Kanzel, und wer sie nur oberflächlich betrachtet, wird wahrscheinlich nur diesen Eindruck von ihr mitnehmen. Er wäre aber nur halb richtig. Der kleinmeisterliche Geschmack ist gepaart mit seinem Gegenteil, dem Willen zum Monumentalen; die Zärtlichkeit fürs Kleine mit der Sehnsucht nach dem Großen; die Liebe fürs Tote, den Stein, das Material mit der Hingabe ans Leben, das Pathos, die Bewegung. Die Kanzel will nicht nur schmücken, sondern auch singen (nicht reden und predigen); nicht nur „dem Auge ein Fest bereiten", sondern auch die Seele rühren und erregen. Ihre Figuren erfüllen sämtlich neben ihren dekorativen auch tektonische Pflichten. Die Statuen am Fuß geben diesem erst das nötige Volumen; die am Predigtstuhl verstärken die Rahmenpfeiler wie durch Halbsäulen; die Büsten der Kirchväter unterstreichen die Bogen über den Reliefs; die Cherubim sind überall da angebracht, wo das Gerüst wie durch Nägel zusammengehalten werden muß. Entscheidend aber ist, daß alle diese Funktionen nicht mit der ruhigen Gelassenheit der Renaissance ausgeübt werden, sondern unter heftiger Erregung. In allen Gesichtern wühlt Gefühl; alle Köpfe sind geneigt, die Beine sind weit vorgestellt, die Arme

greifen aus. Freilich ist diese Leidenschaft mehr Schein als Ernst, aber um so lauter in ihren Fragen und Antworten, um so betonter in ihrem Suchen und Resignieren. Und Bewegung und Gegenbewegung verlaufen nicht nur in der Fläche, von links nach rechts, von rechts nach links, sondern auch im Raum, von hinten nach vorne und wieder zurück durch Widerstände. Das Vordrängen der Oberkörper und Köpfe wirkt um so heftiger, als Ketten und Klammern angebracht sind, um sie am Zersprengen des Gebäudes zu verhindern. Die Engelköpfe werden durch ihre Flügel und durch beschlägartige Voluten an die Kanzel geheftet; das ganze Gehäuse wird durch die Gesimse, die Fruchtschnüre, die großen Voluten am Fuß zusammengehalten. Mit einem Wort: Das Drama des Barock wird schon mit allem, was dazu gehört, aufgeführt — aber leider nur auf einer Puppenbühne. Und gerade dies ist das eigentlich Charakteristische für die deutsche Plastik des frühen 17. Jahrhunderts: Die große Tragödie auf der Puppenbühne, das starke Pathos in schwachen Körpern. Nur kleine Mittel drücken das Große aus, in noch viel stärkerem Maße, als es im Kleinmeisterstich des 16. Jahrhunderts und in der Alabaster- und Tonplastik des frühen 15. geschehen war[556]. Die Aschaffenburger Stiftskanzel ist aus diesem Grunde eines der am meisten charakteristischen Denkmäler des neuen Stils, eines der frühesten und schließlich auch eines der erfreulichsten, denn es ist ohne Schwulst und Roheit, mit wirklichem Geschmack gearbeitet.

6) Das Epitaph des Kantors Andreas Weber († 1599) in der Stiftskirche zu Aschaffenburg[557] gehört mit der Kanzel, neben der es hängt und die es in seiner Inschrift nennt, so eng zusammen, daß die gleiche Herkunft und Entstehungszeit außer Frage stehen[558]. Ja, es ist beinahe ein Stück von ihr, denn es stößt nicht nur an die große Schwester, sondern hat auch dieselben Proportionen (die Statuette des Kantors gibt für beide den Maßstab), dasselbe Material (leicht vergoldeten Alabaster für das Relief und das Wappen, bunten Marmor für die Säulen, hellgrau bemalten und angegoldeten Sandstein für die Figuren, braunmarmorierten für das Gehäuse); ist ebenso fein und kostbar gearbeitet (man beachte die freihängenden Fruchtschnüre und Trauben) — ist ein ebensolches Denkmal zierlichen Miniaturbarocks. Der musikalische Titel des Dargestellten legt entsprechende Vergleiche nahe, aber die Stimmung hat wirklich etwas von zarter Musik. Zwischen dem kleinen Epitaph und der Kanzel besteht ein ähnliches Verhältnis, wie in einem Konzert zwischen der menschlichen Stimme und ihrer diskreten Be-

gleitung durch ein Orchester. Jenes gibt die Melodie an und singt sie vor, diese greift sie auf und führt sie reich aus. Und welcher Art die Weise ist, verrät auch am deutlichsten der kindliche Greis, der vor der Himmelskönigin kniet. Sein etwas seufzendes Gebet wird vom Jubel der Putten wie in einer Waldkapelle von Frühlingsvögeln übertönt. Und der gute Kantor läßt sich das gern gefallen: Er will nur der anstimmende erste Ton, aber durchaus nicht der lauteste, der beherrschende sein.

Sein bescheidenes Epitaph erinnnert nicht nur im Motiv an das natürlich viel stattlichere des Neithard von Thüngen, sondern ist ebenfalls in verhältnismäßig hohem Grade räumlich empfunden, ein Kompromiß von Gehäuse und gerahmtem Bild. Aber die Verschmelzung von Mitte und Peripherie ist noch weiter gediehen — zwischen beiden besteht kein Rangunterschied mehr.

7) Der Epitaphaltar zum Gedächtnis der beiden letzten Mitglieder des Ministerialen-Geschlechtes v. Nassau, des Kaiserlichen Rats Philipp († 1582) und des Mainzer Domherrn Heinrich († 1601) im Nordflügel des westlichen Querschiffes des Domes zu Mainz[559] (Abb. 69). Dieses durch Umfang und Figurenreichtum in die Augen fallende Denkmal ist bisher noch nie mit Hans Juncker in Verbindung gebracht, dagegen von Schrohe[560] schon einem Mainzer Bildhauer, dem Nikolaus Dickhart, gegeben worden. Gleich das erste Mainzer Werk unseres Meisters führt mitten hinein in das heikelste Problem seiner Geschichte: Sein Verhältnis zu seinen mittelrheinischen Zeitgenossen.

Der Gegenstand wird dadurch noch besonders schwierig, daß Restaurationen aller Grade, von der gröbsten bis zur feinsten, die Mainzer Denkmäler des frühen 17. Jahrhunderts verändert haben. Kaum einer der großen Epitaphaltäre des Domes steht heute noch so da, wie er geschaffen worden ist. Alle sind in der Franzosenzeit um 1800 schwer beschädigt und nachher teils aus Trümmern verschiedenster Herkunft, mit neuen Figuren gemischt, wieder zusammengestellt, teils aber auch geschickter und unauffälliger geflickt worden. Der Nassauer Altar gehört zu der letzteren Gruppe. Bei ihm ist es nicht ganz leicht festzustellen, was zu seinem ursprünglichen Bestande gehört und was der Restaurator, sei es aus eignem, sei es aus alten Resten, hinzugefügt hat. Ich glaube jedoch, daß allzu großes Mißtrauen nicht nötig ist, indem alles, bis auf die beiden Gruppen des kreuztragenden Christus und der trauernden Angehörigen als von Haus aus zusammengehörig anerkannt werden kann. Jene Fül-

lungen der Seitennischen im Hauptgeschoß sind nur interessant als Beispiele, wie ein Durchschnittsbildhauer des frühen 19. Jahrhunderts seine akademischen Schulaufsätze dem „feinen Stil" des frühen 17. Jahrhunderts anzupassen versucht hat[561]. Ursprünglich haben in diesen Nischen wahrscheinlich die beiden Herren von Nassau gekniet und eine der Statuetten, die des Domherrn, hat sich wahrscheinlich am Epitaphaltar des Wormser Bischofs Philipp Cratz von Scharpfenstein († 1604) erhalten, wo zwei geistliche Adoranten sinnlos sind (Abb. 70).

Jene Zutaten abgerechnet, steht nun dem Nassauer Altar die Aschaffenburger Stiftskanzel so nahe wie kaum ein zweites Bildhauerwerk in ganz Deutschland, und wenn diese, was sicher ist, von unserm Meister herrührt, so muß ihm auch der Mainzer Altar gegeben werden. Die Statuen des Aschaffenburger Evangelisten Matthäus ist hier als Paulus wieder verwendet, nur mit geringen Abänderungen, welche die andere Stelle verlangte. (Der Vorläufer des Aschaffenburger Matthäus war der Arnsteiner Simon Judä.) Das Relief der Auferstehung am Predigtstuhl der Kanzel kommt in Mainz im Obergeschoß wieder vor, wobei das Beweiskräftige nicht in derselben Komposition liegt, sondern nur in der fast übereinstimmenden Ausführung (in Mainz ist alles nur etwas flüchtiger und gröber). Die Aschaffenburger Evangelisten Markus und Lukas sind die Vorgänger des Mainzer Petrus, die Putten des Weberschen Epitaphs, die etwas feinern Brüder derer, die hier oben jauchzend die Arme in die Luft werfen. Das ganze Prinzip des Aufbaues ist verwandt: Die Zusammenfügung des Gebäudes aus lauter rechteckigen, sauber gerahmten Tafeln; das Haften an der Fläche bei gleichzeitigem Drange, mit einzelnen Köpfen und Masken vorzustoßen. Endlich stimmen auch die Größe der Figuren und ihr Verhältnis zum Ganzen fast genau überein und auch das Material, soweit es sich beurteilen läßt. (Der Altar ist sehr überschmiert, der Grund an manchen Stellen grellblau angestrichen, der Kern und die meisten Figuren scheinen aber doch aus Tuff[562] zu sein. Aus Alabaster sind die Kapitäle und Trommeln der Säulen, und dieser ist derselbe wie in Aschaffenburg: Ebenso zart gelblich, ebenso schmelzend, ebenso leicht vergoldet. Die Putten und Festons an den Trommeln setzen übrigens die Reihe: Ebersteinsches Epitaph in Wertheim — Riedernsches Epitaph in Tauberbischofsheim fort.)

Zu andern Werken Junckers bestehen ebenfalls Beziehungen. Das Thüngensche Epitaph in Würzburg darf hier freilich kaum genannt werden, weil es

selber nur eine etwas unsichere Zuschreibung ist. (Ich hatte auf die Ähnlichkeit der dortigen Mädchenfiguren mit den hiesigen Tugenden hingewiesen und könnte auch den dortigen Masken in den Atlanten neben dem Hauptwappen Verwandte vorstellen.) Aber das Wappen an der Aschaffenburger Schloßterrasse hat hier seinen Vorläufer an den Inschriftkartuschen, die von Frauenengeln gehalten werden; und der Darstädter Altar taucht in der Ferne auf, wenn man die Form der Predella und das zweite Relief im Obergeschoß, die Himmelfahrt, betrachtet.

Entscheidender als alle diese Einzelheiten ist aber der Stil als Ganzes: Seine mondäne Zierlichkeit und leichte Grazie, seine prickelnde Lebendigkeit — das Rokokoartige mit einem Wort. Das alles ist Junckerisch, und wer sich in die Handnerven des Meisters einmal eingefühlt hat, der spürt sie hier wieder. Im Rahmen seines Gesamtwerkes nimmt freilich der Altar keine hervorragende Stelle ein. Er ist nicht mit derselben Liebe gearbeitet wie die Kanzel, vom Thüngenschen Epitaph zu schweigen. Er ist routinierter, benutzt schon fertige Formeln, scheint in manchen Details sogar wirklich roh. Das gilt vor allem von den speckigen Engelköpfen an der Predella mit dem filzigen Haar und dem verschrumpften Gesicht. Aber gerade diese Teile sind vom Pinsel des Anstreichers besonders barbarisch besudelt worden, und wenn sie auch wirklich nicht vom Meister gearbeitet sein sollten, so sind sie es doch unter seinen Augen von einem Gesellen oder Lehrling, denn dem Entwurfe nach gehören sie ihm sicher an.

Das figurenreiche Hauptrelief der Kreuzigung ist wieder unter Benutzung von Stichen gemacht. Die beiden Reiter, die kniende Magdalena, der linke Schächer und bis zum gewissen Grade auch der rechte stammen aus einem Gemälde des Christoph Schwartz von München, das Aegidius (Gillis) Sadeler im Jahre 1590[563] gestochen hat. Die Gruppe der würfelnden Kriegsknechte ist wahrscheinlich ebenfalls entlehnt, es ist mir aber nicht gelungen, ihre Heimat festzustellen. Die Schwartz-Sadelerschen Figuren sind nicht sklavisch kopiert, sondern zum Teil recht stark verändert und durchwegs dem Kleinmeistergeschmack Junckers angepaßt; der vordere Reiter hat an Lebendigkeit und schönen Linienfluß entschieden gewonnen. Seine Gruppe kommt übrigens noch einmal im Mainzer Dom vor, und zwar als Fragment eines Reliefs, das jetzt im Ostflügel des Kreuzganges angebracht ist. Es gehört seinem Stil nach in die Nachbarschaft unseres Meisters[564].

Und nun zu Nikolaus Dickhart! Als der Nassauer Altar zirka 1603 entstand, arbeitete dieser wahrscheinlich in Mainz. Heinrich Schrohe hat ihn in den städtischen Schatzungsregistern der Jahre 1603—1606 als Bildhauer erwähnt gefunden. Er starb im September 1624[565]. In Prälat Friedrich Schneiders schriftlichen Nachlaß findet sich die Abschrift eines weitern Aktenstückes[566]: Des Vertrages, den er im Jahre 1609 mit dem Frankfurter Bartholomäusstift über einen Altar aus mehrfarbigem Marmor und Alabaster abgeschlossen hat. Dieser Altar soll 1724 entfernt worden sein — nachzuweisen ist er nirgends mehr. Die einzig erhaltene, beglaubigte Arbeit des Meisters ist das Epitaph der 1610 in Darmstadt verstorbenen Prinzessin Maria von Braunschweig in der dortigen Stadtkirche[567]. Es ist im Jahre 1614 vollendet worden und hat im ganzen 565 Gulden gekostet (wovon der Maler Gerhard von Mainz 118 erhielt). Sein Mittelstück ist im 19. Jahrhundert herausgebrochen und durch ein Fenster ersetzt worden. Daneben hängt ein ganz ähnliches, nur noch pompöseres Epitaph, das Georg und Leonore von Hessen gewidmet und jedenfalls auch von Dickhart und demselben Maler — der hier die Stifterfiguren dem Bildhauer ganz abgenommen hat — wahrscheinlich gleich nach dem ersten gearbeitet ist.

Schrohe hat nun verschiedene Details des Braunschweigischen Grabmals an Bildwerken des Mainzer Domes wiedergefunden und daraufhin das Lebenswerk Dickharts durch diese vervollständigt. Es sind dies außer dem Nassauer und dem nicht davon zu trennenden Bodelschwinghschen Altar noch der oben erwähnte des Wormser Bischofs Philipp Cratz von Scharpfenstein († 1604) (Abb. 70), die ursprünglichen Bestandteile des Bassenheimer Altars (1613) und das Grabmal des Kurfürsten Daniel Brendel von Homburg. Die teils ähnlichen, teils ganz übereinstimmenden Einzelheiten sind richtig hervorgehoben, aber ihre Beweiskraft ist überschätzt. Der Gesamtcharakter und die Ausführung sind zu wenig berücksichtigt, manche der besonders betonten Ähnlichkeiten sind nur solche des Motivs. Der enge Schulzusammenhang aller Werke ist freilich evident, aber ihre Qualität und ihr Temperament sind zum Teil so verschieden, daß sie unmöglich alle von einem Meister sein können. Am tiefsten ist die Kluft zwischen dem Grabmal des Kurfürsten Brendel und den drei Werken, die ich für Juncker in Anspruch nehme: Dem Nassauer, dem Bodelschwinghschen und dem Hauptrelief samt Anhang am Bassenheimer Altar. Diese vier sind schlechterdings nicht unter einen Namen zu bringen, trotzdem tatsächlich

das Darmstädter Epitaph, sowohl mit jenen als mit diesem manches gemeinsam hat. Die beiden andern, nämlich das Kurfürstendenkmal und der Cratzsche Altar scheinen dagegen wirklich von Dickhart gearbeitet zu sein. Daß sie trotz der großen Verschiedenheit des Aufrisses zusammengehören, beweist wohl am besten die große Ähnlichkeit zwischen dem Kopf des Bischofs und dem Cratzschen Petrus; und daß sie von dem Darmstädter Epitaph nicht zu trennen sind, wird tatsächlich durch das Schrohesche Argument des auferstandenen Heilands, der alle drei bekrönt, sehr wahrscheinlich gemacht. Diese Heilandsfiguren scheinen an beiden Mainzer Denkmälern zum ursprünglichen Bestande zu gehören, denn der Kopf des Cratzschen ist ähnlich modelliert wie die seiner beiden Apostel und der Mantel des Brendelschen hat denselben Faltenwurf, wie die Gewänder des Bischofs und der vielen Tugenden. Nun habe ich aber früher nachgewiesen, daß der Christus und die Tugenden des Kurfürsten Brendel so gut wie sicher von derselben Hand gemeißelt sind, wie das Auferstehungsrelief und die Tugenden am Familiengrabmal des Heinrich Zobel in der Würzburger Franziskanerkirche, welches ich aus einer Reihe von Gründen, wenigstens dem Entwurfe nach, Johann Robyn zugeschrieben habe. Alle diese Übereinstimmungen sind solche des Details; der Gesamtcharakter der Kunstwerke ist zum Teil durchaus verschieden. Das Zobelsche Grabmal ist ein charakteristisches Beispiel der niederländischen Hochrenaissance in der Art des Cornelis Floris — sein Bruder im Mainzer Dom ist das Epitaph der Familie von der Gablentz. Das Grabmal des Kurfürsten Brendel gehört gleichfalls noch ganz zur Renaissance, steht aber dem Floris-Robyn-Stil schon etwas ferner — einige Figuren enthalten Anklänge an Erhard Barg. Der Altar des Bischof Cratz von Scharpfenstein lehnt sich in Aufbau und Details aufs engste dem Nassauer Altar an und ist wie dieser ein Hauptbeispiel des „feinen Stils", des zierlichen Frühbarock auf noch renaissancemäßig klarer Bühne. Die beiden Darmstädter Epitaphien endlich enthalten zwar eine Menge Einzelheiten, die denen des Cratz-Altars, meist im kleineren Maßstabe entsprechen, sind aber von Grund aus anders komponiert, nämlich nicht als umrahmte Skulpturenfamilien, sondern als sehr bewegte, rein ornamentale Rahmengebilde, in denen die Figuren nach Größe und Bedeutung dem zersägten Rollwerk mit seinem Groteskenschmuck teils nur beigeordnet, teils sogar untergeordnet sind. Sie gehören damit zu jenen schwer genießbaren Produkten, die zwar „malerisch", aber auch höchst unübersichtlich sind, weil sie

nur aus vielen kleinen Motiven bestehen und nicht ein einziges beherrschendes enthalten.

Aus alledem läßt sich, wie mir scheint, nur eine einzige Folgerung ziehen: Nämlich die, daß Dickhart in noch höherem Grade als Barg eine Handlangernatur gewesen sei; ein Arbeiter, aber kein Schöpfer; ein Techniker, aber kein Künstler; ein ewiger Geselle, der stets eines Meisters bedurft und seine Vorbilder mindestens dreimal gewechselt hat. An solchen Leuten hat es ja der deutschen Kunst um 1600 auch sonst nicht gefehlt. Man denke, um ein Beispiel auf höherer Qualitätsstufe zu nennen, an Hans Krumper in München und die anderen Bayern und Schwaben, die besonders Hubert Gerhard als Hände gedient haben.

Aus den Werken des Mainzers würde sich etwa folgendes Lebensbild ergeben. In den neunziger Jahren arbeitete er neben Erhard Barg für Johann Robyn, unter dessen Augen. Als dieser weggegangen war, machte er, vielleicht nach dessen zurückgelassenem Entwurf und unter einer gewissen Anlehnung an Bargs Manier das Grabmal des Kurfürsten Daniel Brendel[568]. Um 1603 fand seine efeuartige Natur in Hans Juncker einen neuen Stamm. Dieser hatte wahrscheinlich durch seine Aschaffenburger Kanzel die Aufmerksamkeit der Mainzer Testamentsvollstrecker der Herren von Nassau erregt und den Auftrag für den Altar erhalten. In engster Anlehnung an diesen arbeitete Dickhart bald darauf, zirka 1604, den Altar des Bischofs Cratz von Scharpfenstein, höchstwahrscheinlich sogar nach einem Entwurfe Junckers. Er kam seinem Vorbilde dabei so nahe, wie ein Nachahmer überhaupt nur kommen kann, aber trotzdem besteht zwischen beiden Altären ein Unterschied wie zwischen Quelle und Zisterne. Was bei Juncker selbstverständlich, ist bei Dickhart studiert; was bei jenem leicht, bei diesem etwas mühsam; was dort in rechtem Maß, hier ein wenig übertrieben. Man vergleiche die Reliefs des Mittelfeldes und der Predella: die des Nassauer Altars sind flüssig und weich, die des Cratzschen daneben ziemlich trocken und scharf. Oder die Apostelfiguren — die von Juncker Propheten, die von Dickhart temperamentlose Pedanten. Oder die Mädchen- und Kinderköpfe — die Junckers zwar zart, aber niemals fett, immer mit Skelett und Sehnen; die des Dickhart etwas ausgeflossen und schwammig, etwas künstlich zusammengeklebt aus Kopf, Haaren und Flügeln[569].

Das Verhältnis zum Aschaffenburger dauerte mehrere Jahre und scheint sogar eine äußere Form erhalten zu haben, indem Dickhart bei den Mainzer Aufträgen Junckers dessen ständiger Gehilfe für die untergeordneten Teile wurde.

Ganz sicher scheint mir, daß der Bassenheimer Altar 1613 von beiden zusammengemacht worden ist, von Juncker das Hauptrelief, die beiden Engel mit dem Schweißtuch der Veronika, einige Puttenköpfe (?) und Säulentrommeln; von Dickhart die Figuren im Obergeschoß, d. h. das Kruzifix mit Maria und Johannes und das Medaillon mit Gottvater in den Wolken (die daneben stehenden Figuren von Petrus und Paulus sind entweder von Juncker oder moderne Kopien der entsprechenden Statuetten am Riedtschen Altar). Zwei sitzende kleine Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi scheinen von einem dritten Zeitgenossen gearbeitet — alles übrige ist erst im 19. Jahrhundert dazugekommen[570]. Auf die Statuetten des Obergeschosses hat aber Schrohe seine Zuschreibung des ganzen Altars an Dickhart aufgebaut. Sie kommen zum Teil schon in Darmstadt ähnlich vor, und der Kopf des Gottvaters entspricht dem des Cratzschen Paulus. Ein späteres Erzeugnis ihres Zusammenwirkens scheint der Altar des Domherrn von Würzburg und Mainz, Jodocus von Riedt († 1622), zu sein, der in der östlichen Kapelle des nördlichen Seitenschiffes des Mainzer Domes steht. Er ist höchstwahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Bestellers entstanden. Von Dickhart scheinen alle Figuren im Obergeschoß und der Predella, sowie die Reliefs an den Säulen herzurühren (der charakteristische Kopf des Cratzschen Petrus wird hier, ganz insWüste verzerrt, vom Heiligen rechts neben dem Hauptwappen getragen), von Juncker der Entwurf und das Hauptrelief. Die Nebenfiguren bezeichnen die äußerste Grenze eines rohen Manierismus, welche Dickhart erreicht hat: das Hauptrelief ist zwar auch sehr geziert, aber technisch unvergleichlich besser als das übrige. (Die Figuren Petri und Pauli entsprechen aufs Haar denen am Bassenheimer Altar — eines der beiden Paare scheint eine Kopie aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts zu sein.)

Außerhalb von Mainz ist mir, außer den Darmstädter Epitaphen, nur eine einzige Arbeit Dickharts bekannt geworden: Der Marienaltar in der Pfarrkirche zu Rüdesheim[571]. Er hat dieselben Wappenformen[572] wie der Cratz-Altar und die Darmstädter Epitaphien, auf dem Josefs seines Mittelreliefs den Kopf des Cratzschen Petrus, an seiner seitlichen Ausladung ein betendes Mädchen ähnlich denen des Cratzschen Obergeschosses. Von Juncker selbst ist hier nichts gemacht, alles ist viel zu flüchtig und roh, aber die Engelköpfe kommen wieder seinen Vorbildern — und zwar diesmal nicht denen am Nassauer Altar, sondern am Epitaph Reinhelt und den Werken der Schloßkapelle — so erstaunlich nahe, daß sein Geist auch in Rüdesheim gegenwärtig ist[573]. Dieses ist nicht mehr der

Fall in Darmstadt: Für die dortigen beiden Denkmäler scheint Dickhart die Hilfe eines andern in Anspruch genommen zu haben. Der schon gekennzeichnete malerisch ornamentale Stil legt den Gedanken an einen Malerdekorateur nahe. Vielleicht hat der in den Akten erwähnte Meister Gerhard von Mainz die Visierungen geliefert.

Außer Nikolaus Dickhart sind noch andere mittelrheinische Bildhauer von Hans Juncker entscheidend beeinflußt worden, doch davon kann erst später die Rede sein.

8) Das Epitaph für den Mainzer Domherrn Wennemar von Bodelschwingh († 1605) (Abb. 71) dicht neben dem Nassauer Altar im Mainzer Dom. Nur der Aufsatz stammt aus dem frühen 17. Jahrhundert; das rechteckige Gehäuse ist gotisch und umschließt ein Ölbergrelief von gebranntem Ton aus der Zeit um 1450. Die hier allein interessierenden späten Teile bestehen aus einem Wappengehäuse, welches an den Seiten zwei Engelvoluten, auf seinen Giebelfragmenten zwei gestikulierende Putten und als Bekrönung einen Salvator hat; und aus zwei daneben stehenden zarten Mädchen, von welchen die rechte die Gerechtigkeit, die linke aber, die Stärke vorstellen soll. Außerdem gehört hierher noch ein Engelkopf, der zwischen der Attika und dem Hauptteil vermittelt. Alle diese Figuren, mit einziger Ausnahme des Heilands, haben ihre genauen Vorbilder am Nassauer Altar, und zwar in fast ganz übereinstimmender Ausführung. Sie wirken nur feiner, schon weil sie nicht überschmiert und wirken graziöser, weil sie lebhafter bewegt sind. Außerdem beweisen sie ihre spätere Entstehung dadurch, daß sie ihre Bewegungen nicht nur auf die Fläche beschränken, nicht mehr auf bloße Wendungen zur Seite, sondern daß sie sich auch im Raume drehen und ihre Gewänder sich bauschen und flattern lassen. Die Junckersche Vorliebe für kontrastierende Figurenpaare, die einander ausbiegen und in „gotischen" Kurven sich gleichsam nach Vollendung eines Kreises sehnen, hatte schon der Kanzel und dem Nassauer Altar ihre schönsten Details geschenkt. Hier hat sie ein wahres kleines Menuett geschaffen, eine rhythmische Gruppe voll graziösester Musik.

9) Das Grabmal des Erzbischofs Wolfgang von Dalberg († 1601) im nördlichen Seitenschiff des Mainzer Doms (Abb. 73) (laut Inschrift von Johann Schweickhard von Cronberg 1606 errichtet, laut Notiz im Künstlerbüchlein der Bamberger Bibliothek 1605 verdingt, 1607 verfertigt)[674]. Die Forschung hat sich merkwürdigerweise bisher noch nie

mit diesem Denkmal befaßt, obgleich es einem Mainzer Kurfürsten gewidmet ist, in der Qualität seinem Gegenstande durchaus angemessen und ein kunsthistorisches Musterbeispiel, wie schon der werdende Barock die Grabmaltypen des Mittelaltars aufgelöst hat. Zum Teil liegt das natürlich an der allgemeinen Gleichgültigkeit gegen die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts, zum Teil wohl aber auch daran, daß es an einer ganz besonders dunklen Stelle des Domes steht und außerdem durch seinen überschmierten Zustand Abneigung und durch seine vielen Ergänzungen Mißtrauen erregt. Nach jener anfangs zitierten Notiz im Bamberger Künstlerbüchlein ist es aus „lauterem weißen, roden Albaster und schwartzen marbol", also den Lieblingsstoffen der Zeit und Hans Junckers gearbeitet. Deutlich erkennbar ist aber nur der an vielen Stellen vergoldete weißgelbe Alabaster, woraus die Statue des Bischofs besteht. Alle Nebenfiguren sind weiß übertüncht und soweit es sich aus der Entfernung erkennen läßt, in vielen Partien aus Gips erneuert[575]. Das gilt natürlich besonders von allen Armen, Engelflügeln, Posaunen, Bischofsstäben. Wenn also über die obern Teile nur mit Vorsicht geurteilt werden darf, so ist es andererseits ganz unmöglich, gerade in ihnen Hans Juncker zu verkennen. Die Komposition als Ganzes mit ihrem kontrastreichen Hin und Her sich kreuzender Linien, mit ihrer malerischen Negierung aller tektonischen Festigkeit, mit ihrer Bewegtheit und Leichtigkeit sprüht von seinem Geiste. Die ganze Schar der durchweg weiblichen Engel ist vom Nassauer- und Bodelschwinghschen Altar herübergekommen, um hier das rauschendste ihrer Feste zu feiern. Der heilige Martin hat vom Ambrosius oder Augustinus der Stiftskanzel seine Züge entlehnt. Das Hauptwappen gleicht dem gleichzeitigen an der Aschaffenburger Schloßterasse. Die vielen Masken sind denen am Thüngenschen Epitaph in Würzburg ähnlich. Auch chronologisch ist das Grabmal ein notwendiges Glied in der festen Kette der Junckerschen Entwicklung. Es setzt den Stil der Stiftskanzel und der beiden Altäre logisch fort, bereitet den Bassenheimer Altar und die Werke der Schloßkapelle vor und bekennt sich mit derselben Entschlossenheit zur malerischen Gesinnung, wie das gleichzeitige Epitaph des Ehepaares Hack. Der Wind, der schon durch die vorigen Werke wehte, hat sich hier beinahe zum Sturm gesteigert, ist aber noch maihaft leicht und warm geblieben, noch nicht zum sommerlichen Gewitter geworden. Er bewegt das Grabmal wie einen schlanken Baum: Die Wurzel haftet fest, aber der Stamm, d. h. der Körper des Bischofs, biegt sich zur Seite, die obern Äste schlagen wild gegeneinander (die Figuren der Bekrönung) und die

Krone (der Sarkophag) ist wie abgebrochen und droht fortzufliegen. Der neue Wille kämpft hier mit dem alten Schema des Mainzer Bischofsgrabmals; oder er kämpft eigentlich nicht, sondern er spielt damit, löst es tändelnd auf. Dreihundertunddreißig Jahre haben den Vorrat an Motiven angehäuft, den hier ein lachender Erbe zerflattern läßt. Das Mainzer Bischofsgrabmal begann mit der Tumba; der älteste Grabstein, der des Siegfried von Eppstein (zirka 1280) lag ursprünglich als Deckel auf einer solchen, enthält aber schon die lebensgroße, halb liegende, halb stehende Frontalfigur. Peter Aspelt († 1320) bekam als Schmuck gotisches Maßwerk in Flachrelief dazu, Matthias von Bucheck († 1328) Statuetten an den Seiten[576]. Adolphs I. v. Nassau († 1380) Stein wurde als erster nicht mehr für den Boden, sondern für die Wand geschaffen; wurde als erster ein Bauwerk und erhielt als solches einen architektonischen Baldachin in seine rechteckige Platte. Hundert Jahre später avancierte Dieter von Isenburg († 1482) zur beinahe selbständigen Statue: Er durfte sich freier bewegen, bekam ein Buch, darin zu lesen, ein Konsolenpostament, um stattlicher zu stehen. Backofens Berthold von Henneberg († 1504) sparte sich zum ersten Male an seinem noch immer grabplattenartigen Denkmal einen kleinen Sockel aus; Jakob von Liebenstein schon einen bedeutend breitern, und bei ihm flammte außerdem der gotische Baldachin mit seinen Fialen schon weit über die Grenzen des Rechtecks hinaus. Nach dem Intermezzo Uriel von Gemmingen, dem einzigen Epitaph mit religiöser Darstellung, griff Dietrich Schro das alte Schema wieder auf, um es in seinen beiden Denkmälern Brandenburg und Heusenstamm aus dem Gotischen in die Renaissance zu übersetzen: Der Baldachin wurde zur Attika, das seitliche Stabwerk zu Pilastern, der gotische Konsolenschemel zum grotesken Prachtpostament; nur die seitlichen Figuren wurden durch Wappenkolonnen ersetzt. Der Künstler des Brendelschen Denkmals verzichtete auf das Statuenpostament, putzte dafür aber seine Attika mit besonders vielen Statuetten aus. Soweit war der Faden gesponnen, als Juncker ihn aufnahm, um seinen Wolfgang von Dalberg bewußt als „Nachfolger“ zu gestalten.

Der Kurfürst steht mit den hergebrachten Attributen auf dem feierlichen Schmuckschemel, das Buch gegen die Brust gestemmt in einer Umrahmung, die alle üblichen Bestandteile enthält. Seine drei Renaissancevorgänger stehen neben ihm an den Nachbarpfeilern; er tritt in einen bisher noch nicht üblichen Verkehr mit ihnen, blickt zu seinem Nachbar Daniel Brendel hinüber und ahmt den die Reihe abschließenden, an der Schräge des großen Kuppelpfeilers

vortretenden Albrecht von Brandenburg nach, in Körperformen, Haltung und vielen Einzelheiten (Buch, Schweißtuch, Gewandsaum zwischen den Schuhen). Zugleich aber benutzt er dieses sein Vorbild in echt Junckerscher Weise auch als Gegenspieler. Während der berühmte Kardinal seinen feisten Leib in noch leise gotischer Kurve nach links vorstreckt, biegt Wolfgang von Dalberg ihm nach der andern Seite aus, schafft dadurch seinem eignen, hinüberblickenden Kopf einen wirkungsvollen Kontrapost, der ganzen Gruppe der vier Denkmäler aber die abschließende Klammer. So lockert schon die Hauptfigur zugunsten rhythmischer Bewegung die Ruhe und Abgeschlossenheit des monumentalen Daseins und was der Herr beginnt, setzt die Umgebung fort. Diese befindet sich in einer fröhlichen Revolution, in einem Karneval, wenn man will, denn jeder Teil sucht seinem hergebrachten Zustande, in dem er geboren ist, zu entfliehen, das Ganze, dem er angehört, übermütig zu negieren. Das Gebäude scheint aufzutauen und auseinanderzufließen. Unten tropft eine große Maske herab und degradiert den Sockel zur bloßen Konsole. In der Mitte haben sich die Säulen und was dazu gehört, fast zu Stäben verdünnt, und ihre verlorene Kraft scheint in den seitlichen Ausladungen nach links und nach rechts davon zu wehen. Die Rückwand ist ausgehöhlt, aber nur dicht um den Bischof, als ob dessen Wärme sie zerschmolzen hätte. Der Bogen ist zerrissen und seine beiden Hälften haben sich zu leichten Voluten aufgerollt. Die Attika endlich hat sich in lauter Geflimmer und davonziehende Wölkchen aufgelöst: Aus der Bekrönung ist ein freischwebender Sarkophag geworden, aus dem Sarkophag ein leichtes Volutengebilde, und eine große emporblickende Maske gibt diesem einen Ausdruck, als ob es hinauffliegen wollte.

So ist die Neigung zum Grenzenlosen überall an die Stelle fester Grenzen getreten. Das an die Wand gebaute plastische Denkmal ist eine über die Wand gestrichene malerische Dekoration geworden. Das früher in sich abgeschlossene Individuum will jetzt Glied einer rhytmischen Reihe werden. Derselbe Wille, der in Arnstein ins Adorantenepitaph eingedrungen war und es in Würzburg sich völlig unterworfen hatte, hat hier auch die andere Hauptgattung des Grabmals erobert, das mit der lebensgroßen stehenden Frontalfigur. Diese aber war von Natur spröder gewesen, durchaus plastisch-architektonisch, ohne Konzessionen an das malerische Bild. Und der Sieg ist an einer Stätte errungen worden, die durch das Alter und die Würde ihrer Tradition Angriffen solcher Art am meisten Widerstand bot.

10) Das Epitaph für den Stiftsvikar Ludwig Reinhelt († 1460) (errichtet laut Bauregister 1606) im Südflügel des Kreuzganges der Stiftskirche zu Aschaffenburg[577]. Daß es von Hans Juncker sei, ist schon von Schulze-Kolbitz[578] vermutet und dann von Mader[579] aus Rechnungen nachgewiesen worden. Das kleine Bildwerk — es ist etwas über zwei Meter hoch — ist mithin eines der wenigen beglaubigten, einer der wenigen Häfen, worin der Forscher Anker werfen kann. Darin besteht für diesen seine wichtigste Bedeutung und er würde es noch mehr schätzen, wenn er nur mehr Gelegenheiten böte, von ihm aus Fahrten anzutreten. Leider ist es aber ein sehr einfaches Werk, das seine Anspruchslosigkeit schon durch das billige Material — grünlichen Sandstein mit wenigen Vergoldungen — zu erkennen gibt und nur das Notwendigste an Motiven enthält: In dem schön geschwungenen Untersatz mit der Inschrift ein paar schon recht knorpelige Bänder, zwei Engelköpfe und einen geflügelten Totenkopf; im einfach gerahmten Hauptgeschoß eine mit vornehmer Zurückhaltung freundliche Madonna, einen etwas zu kurz geratenen, behäbigen, merkwürdigerweise jüdisch aussehenden Adoranten und darüber einen weiblichen Engel, der mit seinem Oberkörper und einem Wolkenkranz den flachen Bogen füllt und diesem durch sein Spruchband die Gegenkurve schafft. Dieser Engel gleicht am meisten jenen, die an den seitlichen Ausladungen des Nassauer Altars beten; die völlig ornamental als Volutenköpfe und Teile der Kontur behandelten Cherubim stehen im Typus zwischen den Engeln der beiden Kanzeln, und der geflügelte Totenkopf ohne Unterkiefer kommt am Dalbergschen Grabmal ähnlich vor. Ungewöhnlich für Juncker ist die Ruhe der Komposition und die sehr bedeutende Größe der Figuren im Verhältnis zum Ganzen; charakteristisch für ihn dagegen die bildmäßige Behandlung des Epitaphs, die Weglassung alles Architektonischen und die Verschmelzung von Figuren und Rahmen. Ein breites Band läuft mit verschiedenen Knickungen um die Platte herum, aber alle Figuren stehen davor oder greifen über. Im spätern 17. Jahrhundert ist auch dieser letzte Rest von Rahmen manchmal fortgelassen und nur noch das „Bild" gegeben worden. Im Aschaffenburger Kreuzgang, der mehrere Sandsteinepitaphe des reifen Barocks enthält, kann man am besten beobachten, wie sehr deren Stil gerade durch Hans Juncker und sein Reinheltsches Epitaph vorbereitet worden ist. Einmal ist letzteres geradezu im Gegensinn kopiert worden: Für einen Stiftsvikar Sauer († 12. März 1721) im Nordflügel des Kreuzganges[580].

11) Das Grabmal des Mainzer Kurfürsten Theoderich von Erbach († 1459) im Chor der Stiftskirche zu Aschaffenburg (nach den Bauregistern zwischen 1606 und 1608 gearbeitet)[581]. (Abb. 72.) Es besitzt ebenso wie das vorige ein Beglaubigungspapier[582], ist aber noch weniger als jenes ein besonders charakteristisches Werk. Das soll nicht heißen, daß es unpersönlich wäre — es glänzt vielmehr von Junckerscher Eleganz. Aber dies Gold ist mehr durch das Ganze verteilt, nur an wenigen Stellen in Münzen ausgeprägt. Auffallend vieles ist streng vermieden, was sonst mit Begierde gesucht zu werden pflegte: Alles stark Bewegte und Aufgelöste, alle Überschneidungen, kurz alles prononciert Malerische. Die Erklärung liegt nicht fern. Das Grabmal sollte eine spätgotische Tumba ersetzen, und wenn die Trümmer des Originals auch nicht mehr kopierbar waren, so hat der Meister doch in ihrem Stile archaisiert. Dafür spricht der altertümliche Aufbau des Epitaphs — ein Kastengrabstein mit Lunettenaufsatz; dafür die Figur des Erzbischofs, bei der die Last des Körpers nach gotischer Manier nur der einen Seite aufgebürdet ist, und deren Gewand die dünnen und spitzen Faltenstege des ausgehenden 15. Jahrhunderts nachahmt. Auch das Ornament ist dem Grundgedanken angepaßt. Die Inful ist mit einem Verkündigungsrelief geschmückt, das in Komposition und Gewandstil „altdeutsch" anmutet. Die Nebenwappen haben ähnlich wie hundert Jahre früher weder Helme noch Decken. Der Engelkopf zu Füßen des Erzbischofs ist zwar ein echter Vertreter der Junckerschen Rasse, unterstreicht aber mit seinem Benehmen die würdige Ruhe seines Herrn[583]. So hat also Hans Juncker mit Hilfe alter Vorbilder die Aufgabe gelöst, auf dieselbe Frage zu gleicher Zeit zwei verschiedene Antworten zu finden. Es scheint fast unwahrscheinlich, daß die beiden Bischofsdenkmäler nebeneinander in seiner Werkstatt gestanden haben sollen[584]. Man wird es am ehesten glauben, wenn man die Hauptwappen miteinander vergleicht oder auch die Untergesichter der beiden Herren, in denen Unterlippe und Kinn ganz ähnlich modelliert sind.

12) Das Epitaph des kurmainzischen Rotgießers Hieronymus Hack († 1599) und seiner Frau Margaretha geborene Rossin († 1607) in der Stiftskirche zu Aschaffenburg[585]. Da die zahlreichen Putten mit den Cherubim der Stiftskanzel übereinstimmen, ist auch dieses Denkmal schon von Schulze-Kolbitz den übrigen Aschaffenburger Werken unseres Meisters angereiht worden[586]. Es ist unter seinen kleinen Epi-

taphien das am reichsten komponierte, beansprucht aber auch neben den größten einen ehrenvollen Platz, weil in ihm erreicht ist, was in andern nur erstrebt war: Der völlige Sieg des malerischen Willens. Es sieht fast aus, als ob es direkt auf die Wand gemalt wäre; seine flüssigen Flachreliefs unterscheiden sich kaum von pastos aufgetragenen Farben. Mit Ausnahme der einzigen großen Horizontale, die den Figuren des Hauptbildes zur Basis dient, besteht es fast nur aus weichen Kurven, die es trotz der noch beibehaltenen Teilung in drei Abschnitte fast wie eine ovale Kartusche erscheinen lassen. Von dem ehemals üblichen architektonischen Gehäuse ist so gut wie nichts übrig geblieben. An Stelle der Pilaster, Gebälke usw. sind Schnörkel getreten. Die Voluten, der Bogen, der Giebel usw. wechseln mit den Figuren nur noch wegen des Kontrastes ab, nur zur Bereicherung des einheitlich dekorativen Bildes. Daß auch das Hauptrelief, in dem das Ehepaar Hack, von St. Hieronymus und St. Margaretha behütet, einer Krönung Mariä anbetend assistiert, ebenso wie die Inschrifttafel mit ihren Engeln und Voluten und die obere Darstellung (wo Frauen Glocken halten und nackte Knaben mit den Klöppeln dieser Berufssymbole spielen) — daß auch alle diese Einzelheiten durchaus malerisch gegeben sind, versteht sich nach dem Gesagten fast von selbst. Überall triumphiert die Einheit über das Einzelne, das weich Verschmolzene über das scharf Abgegrenzte, das Offene über das Geschlossene, das Reiche über das Klare. Zu guter Letzt ist auch die Farbe, noch mehr als beim Thüngenschen Epitaph, keine schmückende Zutat, sondern ein Hauptmittel der Komposition und der Charakterisierung. Der Stein — wie es scheint wieder Tuff[587] — ist durchwegs bemalt, und zwar so, daß ein helles, buntes Zentrum mit einer dunklen Peripherie wirkungsvoll kontrastiert. Alle himmlischen Figuren — die Dreieinigkeit, die Heiligen, die Genien und Engel — sind schon durch ihr vorherrschendes Weiß, Rosa und Hellblau als Wesen einer lichten Welt hervorgehoben, während die Adoranten durch ihre schwarzen Gewänder und hellen Gesichter als arme Menschen erscheinen, die noch unerlöst im „finstern Tale" sind, aber doch schon in die kommende Erlösung emporschauen.

13) Das große Rotsandsteinwappen des Johann Schweikhard von Kronberg, Kurfürsten von Mainz, an der westlichen Terrassenmauer des Schlosses zu Aschaffenburg[588] ruht in einem Medaillon, das von zwei engelartigen schlanken Jünglingen oder Jungfrauen gehalten wird — Wesen, genau desselben Geschlechts,



das am Nassauer und Bodelschwinghschen Altar Tugenden mimte und bald am Altar der Schloßkapelle mit Flügeln auftreten wird. Sie schmiegen sich in der von Juncker so geliebten Weise als federnde Kurven der Kreislinie an und ihre lockren Gewänder bekleiden die Körper mit ähnlicher Grazie, wie bei der Bodelschwinghschen Gerechtigkeit. Schild und Helm des Wappens kommen ähnlich freilich nicht nur an den Grabmälern Erbach und Dalberg vor, sondern auch an vielen Werken Dickharts — aber für diesen ist das ganze viel zu leicht und fein. Über dem Wappen ist eine kleine Kartusche mit der Inschrift „Auspice Deo", daneben halten in knospendem Knorpelwerk Putten Fruchtschnüre. Unten ist eine große Ellipse mit der Hauptinschrift und an diese schließen sich zwei Sirenenengel, welche mit Fruchtschnüren behangen auseinanderstreben und so die Tafel in die Länge zu ziehen scheinen. Das Ganze ist erfüllt von jener Junckerschen Spannung, die kein Ringen, sondern Tanz, keine Anstrengung, sondern nur Spiel ist. Es ist eine Meisterleistung seines dekorativen Talents, welches hier zum ersten Male bewiesen hat, daß es nicht nur kleine Maßstäbe, sondern auch den größten zu bewältigen verstand. Allerdings ist auch im größten nur etwas Anmutiges, nichts Erhabenes gegeben. Die zierliche Kostbarkeit ist auch hier das Ziel, viele kleine Motive sind der Weg dazu. Das Wappen schimmert an der gepanzerten Brust der hohen Terrassenmauer wie ein Ordenskleinod. Es ist ihren Dimensionen so vorzüglich angepaßt und so geschickt auf Fernwirkungen gearbeitet, daß es aus seiner Höhe auf den Vorübergehenden ähnlich wirkt, wie die Stiftskanzel auf den Betrachter aus nächster Nähe.

14) Das Alabasterrelief der Anbetung der Hirten auf dem nördlichen Seitenaltärchen in der Kapelle des Katharinenspitals (jetzt Pfandhauses) zu Aschaffenburg (zwischen 1606 und 1613)[589]. (Abb. 86.) Es ist ein kleines Werkchen, aus zwei Platten gearbeitet, siebzig zu fünfzig Zentimeter groß. Die ehemals vergoldeten Gewandsäume usw. sind jetzt schwarz, was dem Ganzen ein etwas stumpfes Aussehen gibt. Dargestellt ist die Anbetung der Hirten, in freier Nachbildung einer Komposition von Jacopo Bassano, die, soweit mir bekannt, um 1600 in zwei Stichen verbreitet war. Der eine ohne Datum und Stechername, — nur „J. Ponte Bassan" signiert[590] — (Abb. 87) enthält vor dem Stall und unter einem die linke Seite ausfüllenden Arrangement von Wolken, Lichtstrahlen und Putten nur die durch das Christkind verknotete Gruppe der heiligen Eltern, der drei

Hirten und der neugierig schnuppernden Tiere. Der andere[591] sehr große ist rechts durch eine Ziegengruppe ergänzt, Ochs und Esel stehen an der Krippe und die Hirten sind etwas verändert. Dieser ist signiert: „J. Ponte Bassa. Pix. Joa. Sadeler sculpsit et excudit Venetys 1599.“ Das Relief hat mit diesen Blättern gemein: Das allgemeine Arrangement, die Zahl der Figuren und die Stellung der Madonna, die kniend das Kind im Heukorbe betrachtet. Die Hirten sind am meisten verändert, sehen aber auch so noch viel mehr italienisch als deutsch aus. Möglicherweise hat Juncker noch ein weiteres Blatt nach Bessano besessen, das er hier mit jenem ersten kombiniert hat. Daß das Relief von ihm ist (und nicht etwa von Zacharias, der es in Miltenberg 1624 nachgeahmt hat) wird am deutlichsten durch die obere Hälfte bewiesen, wo drei Kinderengel im Hemdchen das „Gloria in excelsis Deo“ singen und dabei ein gleichseitiges Dreieck bilden, dessen Schenkel sich in den Grenzlinien der Hauptgruppe fortsetzen. Es sind kräftige und gesunde Burschen der bekannten Rasse und am nächsten wohl mit den Putten des Nassauer Altars verwandt. Die Madonna und das Jesuskind erinnern an das Denkmal Ludwig Reinhelts; die eigentümlich vorgezogenen Unterkiefer der bärtigen Männerköpfe und die etwas derbe Aufgeregtheit der ganzen Komposition an das Hauptrelief des Bassenheimer Altars. Darnach dürfte unser Relief am ehesten zwischen 1606 bis 1613 entstanden sein.

c) Die Werke der Schloßkapelle und ihre Verwandten

15) Der Hochaltar (zwischen 1609 und 1613)[592]. (Tafel IV.) Dingzettel, Baurechnungen oder andere Archivalien fehlen — das Hauptwerk Hans Junckers legitimiert sich nur durch seinen Stil. Die danebenstehende Stiftskanzel kann zum Glück ihre Herkunft beweisen — von dieser ist er aber der Zwillingsbruder. Besonders die Engelköpfchen sind an beiden so gleich, daß sie zum Teil ohne weiteres vertauscht werden könnten.

Weniger leicht wären etwaige Zweifler zu überzeugen, wenn nur die bisher beschriebenen Werke für Juncker gesichert wären. Ich habe schon anfangs darauf hingewiesen, daß die Skulpturen der Schloßkapelle sich von den übrigen des Meisters vornehm absondern. Kommt man aus der Stiftskirche zu ihnen, so fällt einem sofort auf, daß die Figuren, bei sonstiger Verwandtschaft, an Volumen zugenommen haben; daß ihre Gewänder schwerer, komplizierter, zerklüfteter, ihre Bewegungen erregter, die Gesten theatralischer, die Span-

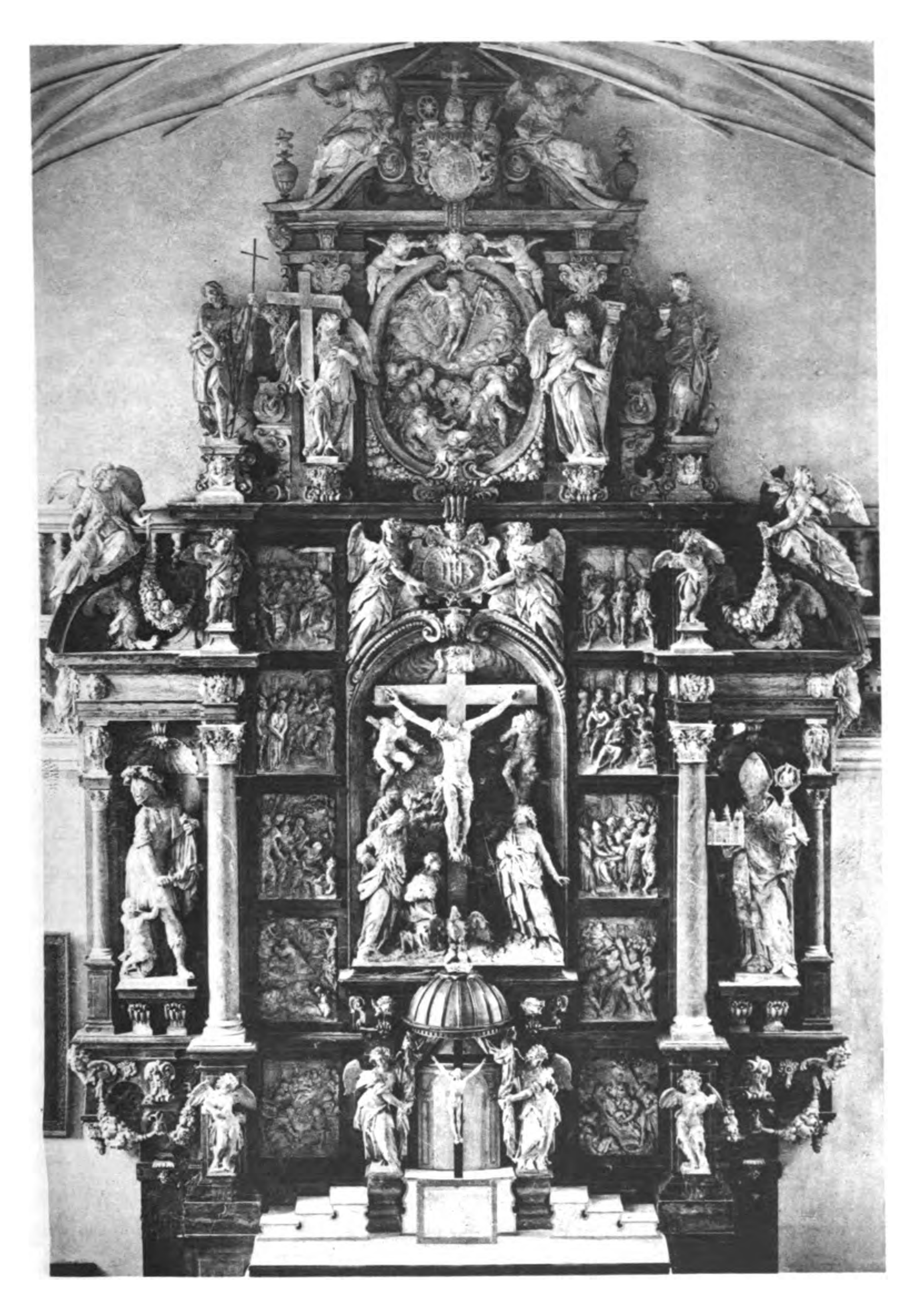
nungen ernster geworden sind; daß im Ornament das Knorpelwerk völlig gesiegt hat; daß die ganze Stimmung schwül geworden ist. Ich habe ebenfalls schon erwähnt, daß ich die Quelle dieser Stilwandlung in München gefunden zu haben glaube, in den Werken des Hubert Gerhard, besonders denen der St. Michaelshofkirche. Hans Juncker muß entweder nach 1608 selbst in der bayrischen Hauptstadt gewesen sein (vielleicht hat ihn der Kurfürst hingeschickt, damit er vor Verfertigung des Hochaltars die dortigen Meisterwerke studierte) oder er hat die Anregungen durch Sebastian Götz erhalten, der bei jenem virtuosen Niederländer gelernt und zwischen seinen beiden Heidelberger Aufenthalten vor 1614 in Aschaffenburg geweilt hat. Folgende Ähnlichkeiten stechen besonders in die Augen. Erstens der Typus der Jungfrauen-Jünglingsengel. Hubert Gerhard hat seine überlebensgroßen Stuckengel für das Langhaus von St. Michael vor 1596 modelliert[593]. Sie haben genau dieselben Proportionen, dieselben sentimental geneigten Lockenhäupter, dieselbe gedrehte Haltung mit dem vorgeschobenen Bein, dieselben geschürzten, knitterigen, zerschlitzten Gewänder, die fast immer beide Unterarme und oft auch einen Unterschenkel bloß lassen; dieselben steilen, schweren, fast zottigen Flügel. Man vergleiche besonders Junckers Engel mit dem Kreuz neben dem Auferstehungsrelief im Obergeschoß mit jenem Münchner, den Peltzer als Abb. 20 reproduziert. Zweitens der Typus der Putten. Alles was die Junckerschen früher nicht hatten — die flackernde Lockenwirrnis, die übermäßig gedrehte Haltung mit der überstark vorgewölbten einen Hüfte, der theatralisch-sentimentale Blick — alles das kommt genau ebenso an den beiden Knaben vor, die neben dem Wappen zwischen den Postamentkonsolen der bronzenen Michaelgruppe an der Fassade der Münchner Kirche stehen[594]. Drittens die Sirenenengel mit der dreiteiligen Akanthusranke an Stelle des Unterkörpers und den Eulenflügeln an Stelle der Arme. Sie schmiegen sich am Hochaltar unter die Giebelfragmente der Seitenflügel und sind bei Hubert Gerhard am Postament der Hauptgruppe des Brunnens aus dem Fuggerschen Schlosse Kirchheim wieder zu finden (er steht jetzt in einem Hof des bayrischen Nationalmuseums)[596]. Viertens die Aufstellung der Statuen auf bankartigen Postamenten, die von zwei Konsolen getragen werden. Juncker hat seinen heiligen Martin und seinen Bischof so plaziert; Hubert Gerhard seine sämtlichen Engel in St. Michael. Daß dieselben Motive in so ähnlicher Ausprägung noch an dritter Stelle vorkämen, ist mir nicht bekannt. Ich meine demnach, daß der Schloßaltar dem Münchner

Meister mindestens ebensoviel verdankt, wie die Kanzel der Stiftskirche dem Johann Robyn.

Daneben hat Hans Juncker selbstverständlich auch wieder Stiche zu Rate gezogen, doch ohne sich irgendeinem sklavisch zu unterwerfen. Eines der Prachtstücke des ganzen Altars, die lebensgroße Statue des heiligen Martin, der einem nackten Krüppel seinen Mantel zuschneidet, ist durch eine Komposition des Bartholomäus Spranger angeregt, die Zacharias Dolendo gestochen hat[596]. (Abb. 78.) Von dort stammt nicht nur die Anlage der Figur, sondern auch ihr rohes Schnauzbartgesicht, während andererseits die Statue viel malerischer empfunden ist als der plastische Stich, der Ritter eine andere Kopfbedeckung bekommen hat, nämlich einen prachtvollen Federhelm an Stelle einer phrygischen Mütze und vor allem einen andern viel erregtern Rhythmus. In der Attika ist in einem ovalen Medaillon wie gewöhnlich die Auferstehung dargestellt. Als Komposition ist sie wenig originell, aber doch wie es scheint, Junckers eignes Produkt. Dagegen ist mindestens eine Figur darin entlehnt. Rechts zieht ein schnurrbärtiger, behelmter Krieger, indem er erschrocken zu Christus emporblickt, mit pompöser Kontrapostgeste sein säbelartiges Schwert. Dessen Vorbild ist der Stich B. 100 des Hendrik Goltzius „Manlius Torquatus" aus der Serie berühmter Römer[597]. (Abb. 79.) Der Hauptunterschied beider Figuren liegt wiederum im Rhythmus, welcher bei Juncker dem hastig bewegten des ganzen Altars angepaßt ist. Das große Golgatharelief in der Mitte und die zehn kleinern Passionsreliefs daneben scheinen, auffallenderweise, mit wenigen Ausnahmen von Juncker selbst entworfen zu sein, wenigstens ist es mir trotz eifrigen Suchens nicht gelungen, zu mehr als einem von ihnen eine direkte Vorlage zu finden. Dieses eine ist das oberste der rechten Reihe — die Geißelung. Deren Komposition samt den sechs wichtigsten Figuren stammen aus einem Gemälde des Cavaliere d'Arpino, das Ägidius Sadler in einem seiner vorzüglichsten Stiche reproduziert hat[598] (Abb. 76). Die ungeheuren Athleten des italienischen Michelangelonachahmers sind jedoch bei Juncker bis zur Zerbrechlichkeit grazil geworden; die Geißelbank des Arpino ist durch eine Säule ersetzt; mehrere Figuren sind fortgelassen und eine, der von hinten die Rute schwingende Soldat, ist hinzugefügt. Von den übrigen Reliefs sind wohl am wenigsten die beiden untersten, die sich durch ihren wildbewegten, an Tintoretto erinnernden Stil von den übrigen unterscheiden, in der Erfindung Juncker selbst zuzutrauen. Ein ähnliches schräg in einen tiefen Raum hinein-

gestelltes Abendmahl war in einem anonymen Stich nach Martin de Vos verbreitet[599]. Eine ähnliche Grablegung war von Dirck Barendsz von Amsterdam entworfen und von J. Sadeler gestochen[600]. Darin ist die Szene ebenfalls in eine Höhle verlegt, auf der man rechts den Ausblick auf Golgatha hat, Christi Kopf ist auch nach hinten zurückgesunken und drei Männer betten ihn in den Sarkophag, während fünf andere Personen trauernd assistieren[601]. Der Hauptunterschied ist, daß die Komposition mehr frontal ist; da aber die Orientierung nach der Diagonale am Altar einen besonders künstlerischen Zweck hat, so kann sie sehr wohl von Juncker selber vorgenommen sein. Immerhin kann diesen das Produkt der Barendsz und Sadeler höchstens angeregt haben. Die Beziehungen gehen nur wenig über das Maß deren hinaus, die etwa zwischen dem Relief „Christus vor Herodes" (das oberste links) und „Pilati Handwaschung"[602] (das mittlere rechts) einerseits und den Holzschnitten Dürers in der kleinen Passion (B 29 und B 36) andererseits bestehen. Alles in allem genommen sind also die graphischen Vorlagen ziemlich souverän benutzt worden. Ihr ursprünglicher Stil schimmert kaum noch durch den Junckerschen — sie haben diesen anziehen müssen wie Rekruten die Uniform. Viel tiefer haben die Anregungen Hubert Gerhards gewirkt. Dessen gedrehte Figuren haben dem ganzen Altar seinen besonderen Rhythmus gegeben. Junckers eigene Leistung besteht in der Steigerung des Übernommenen und in seiner Erweiterung zum System.

Man kann sagen, daß er die Zickzacklinie zu einem Grundgedanken seines ganzen Aufrisses gemacht hat. Sie beherrscht nicht nur die einzelnen Figuren, sondern hat auch den meisten Reliefs die Komposition vorgezeichnet und schließlich die Teile zum Ganzen gefügt. Fast alle Statuen und Statuetten sind zweimal gebrochene Diagonalen, und der Zickzack verläuft nicht nur in der Fläche, sondern hat auch den Raum erobert. Reine Diagonalfiguren kommen nur in den Reliefs vor, weil sie hier als Teile der Bildkompositionen mit andern Linien ein Ganzes bilden. So gleichen z. B. Maria und Johannes im Golgatharelief zwei Bäumen, die im Stürzen erstarrt sind, aber was sie hält ist weniger die Vertikale des Kruzifixes als die Fortführung und Kreuzung ihrer schrägen Linien in den Armen des Heilands und denen der beiden Schächer. Das System des Hauptreliefs ist also ein Andreaskreuz, aber dessen beiden Stämme sind wiederum nur Teile des größeren Zickzacksystems, das die ganze Mittelbahn des Altars in lauter Rautenfelder zerlegt. Unten kreuzen sich die Ströme in dem Cherub über dem Tabernakel (der heute durch das moderne Holzgehäuse ver-



Johannes Junker, Hochaltar, vor 1614

Aschaffenburg, Schloßkapelle.

deckt ist), laufen dann an den Tüchern zu den beiden Engeln herunter und an diesen in doppelter Knickung in den Boden. Oben springt die Bewegung von den Armen Christi zu den knienden Engeln, welche die Kartusche halten, hinüber; von diesen einerseits zu den stehenden Engeln mit den Marterwerkzeugen anderseits in das Auferstehungsrelief und so fort, bis endlich der Giebel in die Decke stößt, wo dann die gotischen Rippen die Rautendevise in ihrer Weise aufnehmen und fortführen. Der Reigen der Diagonalen besteht in dieser Mittelbahn aus einem Dutzend Glieder, die manchmal parallel nebeneinander herlaufen, sich fliehen und suchen und einander am liebsten über Klüfte hinweg die Hände reichen.

Die schmalen Kolonnen der Passionsreliefs sollten jedenfalls derselben Regel unterworfen werden — die Widerspenstigkeit einiger Geschichten und, im Falle der Geißelung, auch die Widerspenstigkeit der Vorlage scheint aber die strenge Durchführung verhindert zu haben. Die beiden untersten Bilder, Abendmahl und Grablegung[603], beginnen den Schrägflug mit der energischen Zielstrebigkeit von abgeschossenen Pfeilen — die Kraftströme, die von ihnen ausgehen, würden sich gerade in der Pelikangruppe am Kreuzesfuß treffen. In den beiden folgenden Kompositionen, Gethsemane und Kreuztragung, ist die entgegengesetzte Richtung etwas weniger betont, aber immer noch scharf genug, um das Auge sofort in die gewünschte Bahn zu zwingen. Im dritten Paar folgt nur noch die Gefangennahme der Devise, im vierten mit besonderer Klarheit die Dornenkrönung, die andern verhalten sich gleichgültig oder geradezu feindlich dazu. Diese Unentschiedenheit wird als Wortbrüchigkeit empfunden, weil die untersten Reliefs das Gelöbnis zur Diagonale so überlaut und stürmisch ablegen. Vielleicht hätte Juncker sein Schema sauberer durchgeführt, wenn er weniger Stiche und Holzschnitte, oder aber andere besessen hätte.

In den Seitenflügeln stößt die Zickzackbewegung auf keinerlei Hindernisse. Sehr schön ist es, wie sie unten durch die saftigen Kurven der beiden Fruchtschnüre mit den Reliefkolonnen verknüpft ist, wie sie in der Mitte auf die beiden geflügelten Karyatiden überspringt, die nur um ihretwillen dem Gebäude angeschmiegt sind, und wie sie endlich oben in den Statuen der beiden Johannes in den Hauptstrom der großen Mittelbahn einmündet.

Die Anregung zum System ist zweifellos von den Figuren Hubert Gerhards gewonnen worden, aber dieser selbst hat es nie auf ein ganzes Statuenvolk, ein ganzes Denkmalgebäude angewandt. (Man vergleiche daraufhin seinen Au-

gustusbrunnen in Augsburg oder das allerdings veränderte Grabmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche zu München.)

Das Netz der bewegten Linien hängt natürlich nicht frei in der Luft, sondern ist an einem Gerüst von Vertikalen und Horizontalen befestigt. Die senkrechte Mittelachse ist durch das Wappen und die Kartusche, durch das Kreuz und die Figur des auferstandenen Heilands, durch Schlußstein und Masken deutlich hervorgehoben. Ihr parallel laufen zu beiden Seiten je drei weitere Vertikale, von denen jedoch die beiden nächsten, die an den Rändern der Hauptreliefs entlang laufen, nicht in Röhren gefaßt, d. h. nicht durch Säulen und Pilaster ausgedrückt, sondern der ungebundenen Freiheit und damit der Kraftlosigkeit überlassen sind. Gleichzeitig machen auch die lastenden Glieder, die Architrave und Gesimse vor dem dreiteiligen Mittelfelde halt, so daß dieses infolgedessen wie ein neutraler Raum innerhalb der Architektur wirkt, wie ein zwischen Rahmen ausgespanntes Tuch aus Marmor und Alabaster. Damit ist auch schon gesagt, daß der Eindruck unbefriedigend ist. Ein Tuch kann nicht aus Stein sein — der bildmäßigen Behandlung widerspricht die Schwere des Stoffes, welche durch das starke Relief der großen Figuren, die vorspringenden Rahmenleisten, die Konsolen und Schlußsteine noch besonders betont ist. Bestände der Altar nur aus gleichmäßig flachen Reliefs, so würde ihn das Auge als „Gemälde in Stein" gelten lassen und ihm wahrscheinlich gestatten, die Gesetze der Architektur zu verletzen, mit ihnen beliebig zu spielen. Er will aber nicht nur ein Bild, sondern auch eine Art von Gebäude sein. Die Architektur ist erst zur ernsten Arbeit aufgefordert und dann gerade von den zentralsten Teilen ausgeschlossen worden. Das läßt sie sich nicht ohne Rache gefallen. Ihre Säulen, die neben dem Mittelfelde stehen, zeigen gleichsam mit dem Finger auf dessen Schwäche hin — und da sie es nicht zusammenhalten können, reißen sie es auseinander. Das überbreite Mittelfeld droht den Altar nach beiden Seiten auseinander zu schieben und die Gefahr des Zerfalls erscheint um so größer, als das Fundament der Kraft durchaus ermangelt. Die Predella ist, ebenso wie am Darstädter und Nassauer Altar, viel schmäler als das Hauptgeschoß und besonders an den Rändern sehr zerbrechlich gebildet. Mit dieser tektonischen Schwäche arbeitet Hand in Hand erstens die Niedrigkeit der Kapelle, die mit ihrem schweren Gewölbe von oben drückt, zweitens die unendliche Überfülle von zum Teil sehr schweren Figuren und drittens endlich deren aufgeregte Bewegtheit, welche nirgends Beruhigung und Ausstrahlung findet, sondern

durch das Zickzacksystem im Kreise herumgedreht wird und so den ganzen Altar mit suchender Hast erfüllt. Alles wirkt zusammen, um ihn mit dem Schicksal des Auseinanderfließens zu bedrohen, und daß der Künstler diese Wirkung beabsichtigt hat (beabsichtigt natürlich nicht mit dem Verstande, sondern mit dem Instinkte), wird nicht nur durch die zerrissenen, nach allen Seiten hinüberspielenden Konturen bewiesen, sondern noch deutlicher dadurch, daß einige Cherubim und zwei Statuetten (ein Bischof und eine Madonna) gleichsam vom Altar auf die Kapellenwand hinübergespritzt sind.

Das Grenzenlose wird nicht nur in der Höhe, sondern auch in der Breite gesucht und doch nirgends gefunden, weil erstens das architektonische Gerüst doch zu stark ist, um nicht das Äußerste zu verhindern, zu sehr Sohn der Renaissance, um nicht an Grenzen und Festigkeit zu mahnen; und weil zweitens die Bewegung mit viel zu viel Schwere behaftet ist, der malerische Staat viel zu sehr aus plastischen Bürgern besteht.

Der Konflikt zwischen dem malerischen Ganzen und dem plastischen Einzelnen ist für den gesamten europäischen Frühbarock charakteristisch, hier aber besonders stark zur Steigerung der allgemeinen Spannung ausgenutzt. Im Profil betrachtet, schiebt sich der Altar zu mindestens einem Dutzend Ebenen auseinander. Die vorderste wird von den beiden betenden Putten vor den Säulenpostamenten gebildet, die zweite von der Pelikangruppe, die dritte von den beiden Hauptsäulen, die vierte von den Statuen St. Martins und des Stifters[604], die fünfte von den Passionsreliefs und so immer weiter. Der Abstand zwischen den einzelnen Stufen ist einerseits so gering, daß die vielen kubischen Summanden als Summe schließlich doch viel weniger einen Körper als eine von Licht und Schatten überspielte Fläche ergeben; anderseits aber doch wieder groß genug, um diese Fläche nicht zur Ruhe kommen zu lassen, sondern die vielen einzelnen Figuren aus ihr heraus ins plastische Freileben hineinzudrängen. Von weitem gesehen erinnert der Altar an die Oberfläche des Meeres, nicht an die glatt spiegelnde, auch nicht die von lang rollenden Wogen zerklüftete, sondern an die flimmernde, in der es von unzähligen kleinen Wellen zittert. Diese Wellen aber sind nicht leicht, nicht körperlos. Tritt man etwas näher heran, so verwandeln sie sich sozusagen in ein zusammengedrängtes Heer von zappelnden Fischen, von denen jeder herauszuschnellen sucht, die man alle einzeln packen möchte, um sie in ihrer glatten Geschmeidigkeit zu betasten und zu genießen[605]. Dehio kennzeichnet in seinem Handbuch[606] den

Altar mit der kurzen Bemerkung: „Unendlich überladen mit an sich reizvollen Details.“ Der „Schwulst“ ist sicherlich seine auffallendste Eigenschaft, aber ebenso sicherlich nicht das Resultat eines „mangelnden Könnens“. Er hat nichts von jener Roheit, die manche andere gleichzeitige Bildwerke unleidlich macht. Sondern das Einzelne ist gehäuft, um mit dem Einen zu kämpfen, so wie das Plastische betont ist, um dem Malerischen entgegenzutreten, die Breite um den Hochdrang zu behindern; das Volumen, um die Bewegung leidenschaftlicher zu machen. Spannung nach jeder Richtung ist das Wesen dieses Werkes, aber eine Spannung, die bei aller Schwüle voll berauschender Süßigkeit ist. Von kaum einem zweiten deutschen Bildwerk der Zeit gewinnt man so sehr den Eindruck höchster Kostbarkeit und Eleganz. Der schwarze Marmor und der rote Marmor für das Gehäuse, der weiße und vergoldete Alabaster für alle Figuren, sind mit unvergleichlichem Raffinement verarbeitet und die Junkkersche Grazie lächelt aus jeder Linie[607].

16) Die dekorativen Skulpturen an den Wänden der Schloßkapelle. Auf die Wand, an der der Altar steht, sind von diesem, wie ich schon erwähnt habe, die Statuetten eines stehenden Bischofs und einer stehenden schlanken Madonna sowie zwei Cherubim gleichsam herübergespritzt. Es sind dekorative Figuren, die sich im Stil durch nichts von denen des Altars unterscheiden. Der weitere Schmuck der Wand besteht aus einem dichten Palmettenfries im Flachrelief und einer Balustergalerie aus rotem Sandstein, die in charakteristisch barocker Manier (wie sie als erster Michelangelo im Treppenhaus der Laurentia angewendet hatte) in die Mauer hineingepreßt ist. Gegenüber vom Altar ist die Empore für den Kurfürsten und seinen Hof, die in ihren oberen Teilen im späten 18. Jahrhundert verändert worden ist[608], während die drei Bogen und das Gebälk noch die ursprünglichen sind. Der Architrav ist ebenso wie die Altarwand mit einem Palmettenfries und sechs darauf gehefteten Cherubim geschmückt. Die Bogen haben an den Schlußsteinen weibliche Masken mit fächerartigem Kopfputz und serviettenartig untergebundenen Tüchern — Ornamente, wie sie Juncker schon am Nassauer und Darstädter Altar angebracht hatte. In den Zwickeln liegen Engel, die sich Kränze, Palmzweige, Schalen reichen — sie entsprechen in allen Einzelheiten den Jungfrauen oder Jünglingen des Altars und sind sicherlich in derselben Zeit wie diese entstanden. Das Motiv der erwachsenen Zwickelengel oder Viktorien mit Palmenzweig und Lorbeerkranz ist übrigens von Johann Robyn in seinem

Denkmal des Grafen von Hanau in die fränkische Plastik eingeführt, aber nach ihm auffallend selten verwendet worden: Außer von Hans Juncker, wie es scheint, nur noch von Michael Kern an seinen Grabmälern des Bischofs Thüngen in Bamberg und des Obersten Baur von Eiseneck im Würzburger Domkreuzgang. (In Mainz kommt es, soviel ich weiß, überhaupt nicht vor.) Alle diese Figuren versichern schon durch ihr billiges Material, anscheinend Gips, daß sie nur als dienende Wesen betrachtet sein wollen, als Ornamente der Kapelle ohne selbständige Bedeutung. Als Dekorateur hat unser Bildhauer nicht nur mit dem Architekten Hand in Hand arbeiten müssen, sondern auch mit einem Maler, denn wie die „Hypotyposis" meldet, waren sowohl die Gewölberippen als auch die Längswände der Kapelle ursprünglich bemalt. Heute unterstützt nur noch der schwere und gedrückte Raum die Wirkung von Altar und Kanzel — die Gemälde sind verschwunden und als einzige Farbe an den sonst weiß getünchten Mauern ist das Rot der Gewölberippen, der Baluster, der Friese (die sämtlich aus Sandstein sind) übrig geblieben. Dieses Rot tritt aber zu den Farben der Skulpturen in keine freundlichen Beziehungen, wie denn auch dem Altare selbst ein malerisch harmonisches Kolorit kaum nachzurühmen ist. Die edlen Gesteine wirken zwar jedes für sich auch in der Farbe reizvoll, aber von einem schönen Zusammenwirken kann kaum die Rede sein.

17) Die Kanzel der Schloßkapelle (1618 vollendet)[609]. (Abb. 81.) In den Baurechnungen wird Hans Juncker nur als Bildhauer der Stiege genannt, aber das genügt natürlich, um ihm auch das übrige zu sichern. Für den Biographen des Künstlers ist diese zweite Kanzel wohl sein wichtigstes Werk, weil es unter den wenigen beglaubigten an Qualität und Figurenreichtum an erster Stelle steht und aus ihrem stilistischen Arsenal die kräftigsten Waffen liefert, um einerseits die übrigen Skulpturen der Schloßkapelle, andererseits die Stiftskanzel und was dazu gehört, hinzu zu erobern. In des Künstlers Entwicklung bedeutet sie die zweite Station auf jener Straße, die er mit dem Hochaltare eingeschlagen hatte. Die Figuren haben dieselben Körper und Seelen, dieselben gedrehten Stellungen und theatralischen Gesten, dieselben bauschigen Gewänder, dasselbe mehr im Raum als in der Fläche sich abspielende Leben. Hubert Gerhards Werke stehen auch hinter ihnen wie die Türme einer Heimatstadt, aber schon um vieles dichter vom Dunst der Ferne verschleiert. Deutlich erkennbar ist eigentlich nur noch eines, nämlich der Bronzeengel hinter dem Taufbecken in der Münchner Michaelskirche[610], der, wie es scheint, die Engel-

herme an der Treppenwange angeregt hat. Andere Vorbilder sind nicht nachzuweisen. Alle Statuetten und Reliefs scheinen von Juncker selbst erfunden zu sein, wobei freilich bei den rein figürlichen Teilen unter „Erfindung" nicht viel mehr zu verstehen ist als eine elegante Variation von Typen, die dem ganzen Zeitalter geläufig waren. Die Frage des Meisters hat ja überhaupt nie gelautet: „Wie erfinde ich noch nicht Dagewesenes?", sondern: „Wie schmücke ich am schönsten?" Nicht: „Wie verblüffe ich die Leute?", sondern: „Wie bereite ich ihren Augen ein Fest?" Auch die Schloßkanzel will vor allem andern ein Augenschmaus sein, wenn auch in anderer Zubereitung als ihre Vorgängerin in der Stiftskirche. Gleich dieser bietet sie viele kleine Leckerbissen an, aber die Portionen sind etwas größer geworden, und sie werden auffallenderweise sozusagen nicht auf einmal serviert, sondern in mehreren gesonderten Schüsseln. Das heißt, die Kanzel wirkt nur von hinten oder von der Seite als geschlossene Einheit, nur dort, wo man von ihr nur den Predigtstuhl sieht. Dagegen zerfällt sie in der Hauptansicht mit der Treppe in ein Nebeneinander von vielen, allerdings durchweg sehr schönen Einzelheiten[611]. Der Predigtstuhl ist ein Individuum für sich und die Stiege ein zweites; und innerhalb der Stiegenwange ist wieder jedes Feld eine abgeschlossene Kammer mit ihren besonderen Bewohnern, von denen sich keiner viel um den Nachbar kümmert. Jeder einzelne spielt für sich, jeder mit großer Anmut, aber ein gemeinsamer Reigen kommt nicht zustande. Juncker hat nur überlegt, wie er für jeden der fünf Abschnitte, in die der praktische Zweck die Außenfläche seiner Treppe zerlegt hatte, eine einzige Füllung erfinden könnte, nicht wie diese Füllungen dann zu dem Ganzen passen. Jedes seiner Ornamente ist für sich genommen ein Meisterwerk — die deutsche Kunst aller Zeiten hat wenig Liebenswürdigeres geschaffen als den stehenden Knaben mit der palmenartigen Ranke[612] (Abb. 89) oder die schräge Volutenkartusche mit dem Engelkopf — aber jedes folgt auch einem anderen Maßstab, und dieser Maßstab ist gerade bei den schönsten Füllungen so groß, daß die anstoßenden Kanzelabschnitte daneben winzig erscheinen. So kommt es, daß die Treppe, dieser dienende Teil, fast bedeutender und vornehmer wirkt als der herrschende, der Predigtstuhl selbst. Freilich mehr auf Abbildungen, denn in Wirklichkeit ist der Rangunterschied durch das schlichtere Material immerhin recht deutlich betont. Die Treppe besteht nämlich, ebenso wie der Kern der Kanzel selbst, aus dem alten Lieblingsgestein Junckers, dem Tuff, während die Statuetten und Reliefs am Predigtstuhl und Fuß aus poliertem weißen und die

Plättchen über und unter ihnen und die Zwickel ihrer Nischen aus rotem Alabaster sind. Die zum Teil tief untergrabenen und in flachen Mulden verlaufenden Gewänder vieler Figuren lassen deutlich erkennen, daß sie mit dem Messer aus dem feuchten weichen Stoff geschnitten worden sind[613].

Durch die Treppe unterscheidet sich die Schloßkanzel am stärksten von der zirka fünfzehn Jahre älteren in der Stiftskirche. Bei dieser war die Stiege hinter dem Pfeiler versteckt, was sich in der einschiffigen Kapelle nicht machen ließ. Sonst sind beide Kanzeln nicht nur fast gleich groß und aus sehr ähnlichen Materialien, sondern auch fast ebenso aufgebaut und nach fast demselben Programm dekoriert. Selbstverständlich mußten die Figuren der Patrone des Stiftes und der Stifter durch andere ersetzt werden. Am Fuß stehen nicht Petrus, Andreas und Alexander, sondern drei alttestamentliche Gestalten: ein Greis, ein Mann, ein Jüngling; Moses mit den Gesetzestafeln, König David mit der Harfe und ein nicht weiter gekennzeichneter Leibrockträger, Samuel[614], Daniel oder der ägyptische Josef. Der künstlerische Charakter hätte bei dieser Änderung derselbe bleiben können, wenn nicht der neue Zeitstil breitere, stärker vorgewölbte, stärker gedrehte Figuren verlangt hätte. Im Unterschiede zum Hochaltar haben übrigens die geschraubten Körper Davids (Abb. 84) und des Jünglings einen seelischen Inhalt erhalten. Ihre Gesten wirken nicht mehr wie leere Posen, sondern der Harfenspieler scheint von dichterischer Inspiration, der Jüngling von religiöser Inbrunst erfüllt zu sein. Vom Predigtstuhle grüßen wie in der Stiftskirche, die Gestalten Christi als Lehrers der Welt, der Evangelisten und Kirchenväter. (Abb. 83.) Aber letztere sind aus Nebenfiguren Hauptfiguren geworden, indem sie aus ihren Lunetten herabgestiegen sind und die Historienbilder verdrängend sich an deren Stelle gesetzt haben. Und auch der Heiland ist ins Relief zurückgetreten und vermittelt nun, unterstützt von zwei neuen Gestalten, den Statuetten Petri und Pauli zwischen dem Kanzelkelch und der Treppenwange. Im ganzen ist also das Programm vereinfacht und daran wird der Besteller nicht unbeteiligt sein. Zugleich möchte man aber annehmen, daß der Künstler diese Änderung vorgeschlagen hätte, um den Rausch seines Hochaltars noch einmal auszukosten. Die zweite Kanzel unterscheidet sich nämlich von der ersten durch die gedrückten Proportionen, das dichtere Gedränge der Figuren, die wogenden verwischten Grenzen. Alles das hat sie mit dem Hochaltar gemein und alles ist das Ergebnis von jener Änderung des Programmes, welche die Kirchenväter an die Stelle der biblischen Geschichten ge-

setzt hat. Indem jedes Relieffeld nur eine Figur bekam, konnten diese Felder enger zusammengezogen und damit der ganze Kanzelkörper knapper werden. Es konnte außerdem die Einzelfigur fast ebenso groß gemacht und fast ebenso plastisch herausgeholt werden wie die danebenstehenden Rahmenstatuetten und so mit diesen in gleichberechtigten Wechselverkehr treten. Das ist geschehen. Die Kirchenväter, von denen drei fast frontal in Innenräumen sitzen und einer im Profil in einer Felsenlandschaft kniet, wirken fast ebensosehr als malerische Statuen wie als statuarische Gemälde. Und um ihnen entgegenzukommen haben auch die Evangelisten vor den Rahmenpfeilern ihre pilasterartige Ruhe aufgegeben und eher das Aussehen frei wachsender, breitwuchernder Gebüsche angenommen. (Ganz besonders wirkt so die schönste dieser Figuren: Der langbärtige Matthäus der mit seinem Engelknaben eine sehr reiche Gruppe bildet.) An Stelle des einfachen Kontrastes von Bildern und Gehäuse ist auf diese Weise ein wogender Rhythmus zurücktretender und vordrängender, etwas höher und etwas tiefer gestellter Figuren gekommen, welcher wie ein gedrängter Kranz den Predigtstuhl umzieht. Die knitterigen Gewänder der Apostel und Evangelisten wirken außerdem ganz ähnlich auf das Auge, wie die rauhen Hintergründe der Reliefs, in denen Teppichwände und Felsen dargestellt sind: von allen geht das gleiche Geflimmer aus[615].

Die zweite Kanzel hat die Kinderstube des werdenden Barock auch noch nicht ganz verlassen, sondern ergötzt sich auch noch an Spielzeug und spricht in etwas kurzen, etwas unbeholfenen Sätzen. Aber man hat doch den Eindruck, als ob sie sich schon in ein ernsteres, größeres Leben hinaussehnte. Die Statuetten der Stiftskanzel waren ihrem Wesen nach Kleinplastik und hätten eine Vergrößerung kaum vertragen. Die Evangelisten in der Schloßkapelle, besonders Matthäus und Markus, scheinen sich ins Riesenhafte recken und mit ihren breiten Gesten und massigen Gewändern nach Fassaden oder Altären des Hochbarock drängen zu wollen. Die Stiftskanzel war sicherlich die harmonischere, heiterere von beiden. Ihr Affekt war ohne Schmerz, ihre Bewegtheit ohne Schwere, ihre Devise im Grunde: „Schönheit ist Spiel"[616]. Die jüngere Schwester ist interessanter, weil problematischer; auch eine zierliche Muschel, aber das Meer rauscht darin.

18) Das Außenportal der Schloßkapelle[617] erfüllt, was die Kanzel versprochen hatte: Es bringt als erstes den großen Stil. Nur hat sich unser Künstler[618] nicht aus eigener Kraft aus dem Gewimmel der kleinen Mo-

tive in die Sphäre wirklicher Monumentalität erhoben, sondern getragen vom stärkern Genius Georg Ridingers. Von diesem sind der architektonische Aufriß und die Ornamentierung mit rechteckigen Rollwerkkartuschen und beschlägartigem Knorpel- und Gitterwerk, wie ein Vergleich mit den übrigen Portalen des Schlosses ohne weiteres klarmacht. Der unarchitektonisch, malerisch empfindende, ins Lebenswarme und Zierliche verliebte Hans Juncker hätte nie ein Gebäude von so einfacher Kraft und so großzügige, aber lebensferne Ornamente entwerfen können. Zwischen seiner freundlichen Grazie und der düsteren Mächtigkeit des Straßburger Baumeisters besteht überhaupt ein starker Gegensatz und doch haben beide mindestens zehn Jahre neben- und miteinander gearbeitet und gemeinsam die Aschaffenburger Kunst zur Blüte gebracht. Wenn sich freilich im Kapellenportal ihre beiderseitigen Produkte zur festesten Einheit verschmolzen haben, so ist das allein Hans Junckers Verdienst. Denn Ridinger hat keinerlei Konzessionen gemacht, sondern nur sich selbst gegeben und dem Bildhauer überlassen, sich in weiblicher Schmiegsamkeit ihm einzufügen. Diesem scheint das aber nicht schwer gefallen zu sein, sondern sein zum Dekorieren geschaffenes Talent hat offenbar das fertige Gerüst nur freudig begrüßt. Erst im fremden Hause sind seine Kinder zur vollen Kraft und Geschmeidigkeit gereift. Der Wettstreit mit der Architektur hat die Skulpturen groß und einfach gemacht[619]. Um von den Säulen, zwischen denen sie stehen, nicht in den Boden gestampft zu werden, sind die Statuen der beiden Johannes ins Großplastische gewachsen. Um von ihrer Schwere nicht erdrückt zu werden, sind sie wuchtig geworden. Um in ihrem Schatten nicht zu ertrinken, haben sie den Ballast der zierlichen Details von sich geworfen und zeigen unbeeinträchtigt nur ihre großen Motive. Ihre geschraubten, untereinander kontrastierenden Stellungen sind an sich nicht anders, als bei vielen Figuren des Altars und der Kanzel, aber der sich empor wälzende Bewegungsstrom hat erst zwischen den engen Qualmaiern der mächtigen Säulen das letzte an heftiger Stoßkraft erlangt. Die wichtigste Tat des Bildhauers ist aber wohl die, daß er den Maßstab der Statuen auch auf das Relief der Taufe Christi (Abb. 80) übertragen und damit auch in diesem auf alles kleinliche Vielerlei verzichtet hat. Erst dadurch hat er dem ganzen Portal die kraftvoll geschlossene Einheit verliehen. Die Skulpturen im Innern der Kapelle — der Altar und die Kanzel — wirkten nicht zuletzt deshalb so unübersichtlich und irritierend, weil sie des einheitlichen Maßstabes ermangelten. Die Figuren des Altars waren in ungefähr

fünf verschiedenen Größen, die der Kanzel sogar in etwa neun gegeben. Ähnliches findet sich an vielen andern als schwülstig verschriehenen Werken der Zeit. Bei Außenportalen und Fassadenskulpturen ist dagegen diese Unregelmäßigkeit der großen Wirkung zuliebe auch sonst öfters vermieden worden[620] — am auffälligsten von Michael Kern an seinem figurenreichen Portal in Dettelbach. In der freien Luft ist der werdende Barock am frühesten zur männlichen Reife gelangt. (Man denke auch an Sebastian Götzens Kurfürsten am Heidelberger Friedrichsbau und an Leonhard Kerns Nürnberger Rathausportale). Die richtige Größe der Junckerschen Skulpturen sichert ihnen die Achtung der umgebenden Architektur, ihre richtige Geschmeidigkeit verschafft ihnen deren Freundschaft. Es ist sehr schön, wie sich die großen Kurven der gebrochenen Segmentgiebel nicht nur im Knorpelwerk, sondern auch in den Statuen und Reliefiguren variiert wiederholen, um schließlich in der bekrönenden Madonnenfigur auszuschwingen. Wie herrlich übersetzt z. B. der Rückenakt des sitzenden Jünglings links vorne im Taufrelief das benachbarte Giebelfragment mit seinem geschwungenen Rücken und seiner eingezogenen Brustlinie ins Menschlich-plastische. Hierbei scheint es mir von ziemlich geringer Bedeutung zu sein, daß Juncker diese Figur nicht selbst erfunden, sondern der gemalten Täuferpredigt von 1603 in der Stiftskirche entnommen hat[621]. (Der Meister des Tafelbildes hat sich seinerseits die Figur wahrscheinlich aus einer graphischen Vorlage angeeignet). Das Wesentliche bleibt ihre feine Verwendung. Das Relief als Ganzes ist übrigens keine bloße „Kopie eines Stiches"[622]. So einfach liegen die Dinge bei Hans Junckers Spätwerken selten. Sondern es ist ein Produkt aus fremden Elementen, von denen die einen mehr, die anderen weniger verarbeitet sind. Ich habe außer der Heimat des Jünglings nur noch die der beiden anderen Hauptfiguren auffinden können. Sie stammen, ebenso wie die Hauptkurven des Flußlaufes aus einem Stich des Cornelis Cort (datiert 1575) (Abb. 77), dem nach Nagler (Künstlerlexikon III, S. 128) eine Komposition Salviatis zugrunde liegen soll. Hierbei ist Christus fast wörtlich abgeschrieben, Johannes etwas mehr verändert[623].

Um Juncker ganz gerecht zu werden, vergleiche man eine Abbildung seines Portals mit einer des großen Dettelbacher von Michael Kern. Man wird dann leicht gewahr werden, wo der große Stil gefunden, und wo er nur mit äußeren Mitteln gesucht ist; wo ein feuriges Temperament sich frei entfaltet und wo ein phlegmatisches sich unter äußerem Zwange abgemüht hat. Was unserem Meister

sonst fehlte, die ruhige Kraft, die hat er hier bei Ridinger gefunden. Mit dessen Strenge hat er seine Zartheit vermählt und das hat dann wirklich einen „guten Klang“ gegeben. Das Kapellenportal wäre der schönste Abschluß seines Lebenswerkes. Was er später noch gemacht hat, ist weniger entschieden und steht in der Qualität weniger hoch[624].

19) Die übrigen Skulpturen des Aschaffenburger Schlosses. Die figürliche Plastik am Äußern des Gebäudes beschränkt sich heute auf einige weibliche Masken an den Schlußsteinen der Portale und auf zahlreiche Fratzen an den Konsolen und Balustraden und Pfeilern der Turmgalerien[625]. Erstere sind von Steinmetzen ausgeführt, aber vielleicht nach Junkkerschen Modellen, denn ähnliche tuchumhängte Frauenköpfe kommen bei ihm am Darstädter, Nassauer Altar und an der Empore im Innern der Kapelle vor. Die Fratzen an den Balustradenpfeilern sind wirkungsvoll, aber ganz roh und können von jedem beliebigen Steinmetzen entworfen sein. Die Masken an den Konsolen sind besser und erinnern zum Teil auffallend stark an die frühen Junckerschen am Arnsteiner Grabmal[626].

Ursprünglich war der plastische Schmuck reicher. Über dem Hauptportal war an Stelle der heutigen Balkontüre, ein großes Wappen des Erbauers Schweickhard von Cronberg angebracht; am Giebel des Vortores, welcher bis zirka 1800 den Kopf der Grabenbrücke vor diesem Portal bildete[627] eine Reiterfigur des heiligen Martin mit dem Bettler; an den Hofarkaden vor dem Westflügel und am Nordostarm, die ebenfalls in den letzten Jahren der Kurfürstenzeit abgebrochen wurden, nach der Hypotyposis, irgendwelche nicht näher bezeichnete Figuren; über dem großen Wappen an der Terrassenmauer eine jedenfalls überlebensgroße Statue des Täufers. Alle diese Dinge sind bei den Umbauten unter Karl Theodor von Dalberg zirka 1805 abgebrochen und im damals neu angelegten Park von Schöntal bei Aschaffenburg als Staffagen aufgestellt worden. Sie stehen noch heute dort, bis auf die inzwischen zugrunde gegangene Johannesstatue: Die Reste des Wappens in der Kirchenruine[628], die kopflose Reiterfigur an einem Gartendenkmal[629], ebenda zwei Halbfiguren weiblicher Engel, zwei Cherubim, zwei Vasen und eine Maske, die von den Arkaden herstammen mögen. Daß diese letzteren Sachen von Hans Juncker gemacht seien, kann keinem Zweifel unterliegen, denn ihr höchst malerischer, flockiger Stil entspricht durchaus dem des Kapellenaltars. Sie werden demnach ebenfalls vor 1613, am ehesten bald nach 1610 entstanden sein.



20) Der Altar des Domherrn Theodorich Waltboth von Bassenheim († 12. März 1610) in der Magnuskapelle des nördlichen Seitenschiffes zu Mainz (nach dem Künstlerbüchlein der Bamberger Bibliothek 1610 in Auftrag gegeben, 1613 vollendet)[630]. (Abb. 74.) Dieser größte Epitaphaltar des frühesten 17. Jahrhunderts in Mainz ist in seiner heutigen Gestalt ein wahres Sammelalbum. Die verschiedenen, in ihrer Art vorzüglichen Reliefs in den Seitenflügeln und Sockelgeschoß sind erst durch den Domdekan Werner, angeblich von der abgebrochenen Domkanzel des Gerhard Wolff von 1585—86 an diese Stelle gekommen[631]; die oberen Teile sind, wie schon erwähnt, wahrscheinlich von Nikolaus Dickhart; zwei sitzende Putten mit Kreuz und Essigstange von einem andern Zeitgenossen Junckers. Für diesen selbst kommen nur in Frage: Das große Mittelrelief mit der Geißelung Christi, die daneben stehenden Säulen mit den reliefgeschmückten Trommeln, die Engelköpfchen und die Inschriftkartusche darunter und die beiden großen Engel mit dem Schweißtuch der Veronika dicht über der Grablegungsgruppe des späten 15. Jahrhunderts (möglicherweise auch noch die Apostel neben der Attika). Der gemarterte Heiland, der seinen schönen Körper an der Geißelsäule zur Schau stellt, hat fast denselben, nur natürlich vergrößerten Kopf wie die drei Christusfiguren an der Aschaffenburger Stiftskanzel (eingefallene Wangen, sehr schmale Nase, schweren Blick) und dieselbe eigentümlich behandelte Brust wie der Gekreuzigte und der St. Martin der Aschaffenburger Schloßkanzel: nämlich am Sternum eine Reihe wie mit der Ahle eingebohrter Löcher. Dieselben Zeichen trägt auch die halbentblößte Brust des Henkers, welcher mit der Geißel auf ihn eindringt. Dessen scheußliches, an einem Marat erinnerndes Jakobinergesicht ist ebenfalls dem Aschaffenburger St. Martin verwandt, wenigstens im allgemeinen Typus. Dasselbe gilt von dem zweiten sich auskleidenden Henker hinter ihm. Über dem Heiland ist ein Wolkenhalbkreis mit mehreren weinenden und händeringenden Engeln: Deren schmale Köpfe mit den hoch empor gedrehten Stirnlocken sowie deren Tracht kommen ähnlich am Epitaph des Ludwig Reinhelt vor. Andererseits sind die Engel, die am Untersatz das Schweißtuch der Veronika halten, den barockeren der Schloßkapelle verwandt. An dem dortigen Altar ging, wie ich nachgewiesen habe, ein Relief auf einen Stich des Gillis Sadeler nach Cavaliere d'Arpino zurück: Aus derselben Geißelung ist hier eine dort nicht benutzte Figur reproduziert, nämlich der zipfelmützige Jüngling, der mit weit ausgestrecktem Arm oben rechts

neben der Säule gestikuliert[632]. Diese Figur zeigt, wie fast alle übrigen des Reliefs auch den charakteristisch Junckerschen Linienstil. Die einander ausbiegenden und sich zuwendenden Körper, welche der Meister so liebt, erfüllen hier das Bild mit einer wilden Aufregung, als ob ein plötzlicher Windstoß in ein Gebüsch gefahren wäre. Ebenso charakteristisch ist die hier besonders auffällige Vermischung von plastischen und malerischen Kunstmitteln. Das Geißelungsbild setzt sich zusammen aus fünf vollrunden Statuen, die herausgenommen werden können und einem großen Relief mit über einem Dutzend weiterer Figuren. Zwei der Statuen sind der Perspektive zuliebe kleiner als die übrigen und hinter diesen auf Postamente plaziert, aber so, daß sie fast wie Teile des eigentlichen Reliefs wirken. Von dessen Figuren ragen wiederum einzelne mit Mützen, Locken und Händen aus der Reliefebene heraus und die Einheit der Vorderfläche ist überall durchbrochen. Mit kubischen Mitteln ist ein großer Aufwand getrieben, aber ein wirkliches Raumerlebnis wird dem Betrachter nicht geschenkt. Er bleibt vielmehr im Unklaren sowohl über die Beschaffenheit des Lokals als auch über die Lage der darin agierenden Personen. Links im Hintergrunde ist eine Arkadenarchitektur gegeben, die besonders mit ihrer Balustrade an die Aschaffenburger Schloßkapelle erinnert. Vor dieser Galerie senkt sich das mit Engeln gefüllte Wolkentuch herunter, und drückt den dritten Bogen gleichsam in den Boden hinein. Jenseits der Geißelsäule folgt zunächst eine Lücke und dann ein Tor, das aber in einem unmöglichen Winkel an die Rückwand stößt. Vor den Arkaden sieht man zwei Treppen, die weder zu jenen noch untereinander in einen logischen Zusammenhang gebracht werden können. Die Architektur ist also gleichsam zerfetzt und dem entspricht die Anordnung der Figuren, welche zu einzelnen Klümpchen zusammengeballt, hierhin und dorthin verspritzt sind.

Es ist nicht etwa eine malerische Raumgestaltung, die aus den Ruinen einer tektonischen erblüht wäre, wie bei Rembrandt, sondern alles ist nur ein raffiniertes Mittel, um die Stimmung, die der Künstler gewollt hat, zu steigern. Die Komposition ist zerrissen, weil auch die Seele des Betrachters zerrissen werden sollte; sie ist quälend irrational, um des quälenden Gegenstandes willen. Die Furchtbarkeit des Vorganges soll bis aufs letzte ausgekostet werden. Deshalb peitscht die Hauptgruppe das Gefühl des Betrachters auf und die Umgebung sorgt dafür, daß er nicht zur Ruhe, sondern in immer unheimlichere Erregung kommt. Das Ganze ist eine talentvolle, aber sicherlich keine erfreuliche Lei-

stung. Die Grausamkeit der Szene ist nicht mit Abscheu oder Mitleid, sondern mit einer gewissen Gier empfunden. Eine perverse Beimischung von Sinnlichkeit macht vor allem die Hauptgruppe zu einem peinlichen Erlebnis. Man ahnt hier wie vor ähnlichen Erzeugnissen der Zeit (zum Beispiel jenem Epitaph Aschebroich Gröningers) daß das frühe 17. Jahrhundert das klassische Zeitalter der Folterkammern war.

Auf dem Wege, den Juncker zurückgelegt hat, ist dagegen der Bassenheimer Altar die notwendige Brücke zwischen den Werken des „feinen Stils" und denen der Aschaffenburger Schloßkapelle. Was ihn mit letzterem verknüpft, habe ich schon erwähnt; was er mit ersterem gemein hat, sind die noch relativ grazilen, meist nur in der Fläche gebogenen, nicht im Raume geschraubten Figuren.

21) Die Reiterfiguren von St. Georg und St. Martin und vier wappenhaltende Engel am Grabmal des Wormser Bischofs Georg von Schönburg († 1595) im südlichen Querschiff des Mainzer Doms (zirka 1610)[638]. (Abb. 75.) Sie müssen gleichzeitig mit den eben beschriebenen Teilen des Bassenheimer Altars von Hans Juncker gearbeitet sein, denn sie haben im allgemeinen denselben Stil. Die Engel halten die Wappen ähnlich wie die Bassenheimschen das Schweißtuch und haben dieselben schmalen Köpfe und hohen Stirnlocken wie dort die klagenden. St. Martin hat denselben zerwühlten Kopf mit dem grausamen Munde wie der Bassenheimsche Geißelschwinger und St. Georg einen ähnlichen wie der sich ausziehende Henker. Auch zu den Aschaffenburger Schloßskulpturen bestehen Beziehungen, besonders zu der beschädigten Reiterfigur vom Vortor (jetzt in Schöntal). Beide St. Martine gleichen sich besonders in der lockeren, lappigen Wiedergabe der Mäntel. Ein Prachtstück ist der löwenartige Drache, den St. Georg niedergeworfen hat, wie denn überhaupt die beiden Reiterstatuetten, trotz der Roheit der Gesichter, in der malerischen Zerklüftung ihrer Formen viel Reizvolles enthalten.

Es ist sonderbar genug, diese Junckerschen Sachen an einem Grabmal zu finden, das in seinen Anfängen an Peter Osten zurückgeht und in der Hauptsache wohl von einem seiner Schüler gearbeitet ist. Seine Beiträge sind nicht etwa, wie manche andere Details, erst bei den willkürlichen Wiederherstellungen des frühen 19. Jahrhunderts hierher gekommen, sondern zweifellos für diese Stelle geschaffen. Denn das Wappen zeigt die Wormser Schlüssel und

daneben die Schönburgschen Kreuze und St. Georg ist der Namenspatron des Bischofs, wie Martin der Patron des Mainzer Doms. Entweder ist nicht nur Peter Osten, sondern auch der zweite Meister über der Arbeit am Epitaph gestorben, so daß das noch nicht ganz fertige Werk auf die Vollendung durch eine dritte Hand warten mußte; oder aber es handelt sich um Ersatzstücke für frühzeitig zerbrochene ältere Figuren.

22) Das Hauptrelief am Altar des Mainzer und Würzburger Domherrn Jodocus von Riedt († 1622) in der Viktorskapelle, im nördlichen Seitenschiff des Mainzer Doms. Dargestellt ist die Verkündigung unter Assistenz des Stifters. Die Figuren sind nach dem klassischen Pyramidenschema in ein fast gleichseitiges Dreieck eingeschrieben. Links kniet der Domherr in reich gesticktem Pluviale, rechts der stark gestikulierende Erzengel, zwischen ihnen im Hintergrunde an einem schreibtischartigen Betpult mit Büchern und Blumenvase die schon sehr frauliche Maria, welche sich, die linke Hand auf die Brust pressend, zum Engel umdreht[684]. Der Schauplatz der Szene ist ein gotisches Gemach mit eisenbeschlagener Türe, drei Spitzbogen- und zwei Rundfenstern, die alle mit Fischblasenmaßwerk gefüllt sind. Über der Madonna senkt sich eine Wolke mit der Taube im Glorienschein herab.

Alle drei Figuren haben bei Hans Juncker nahe Verwandte. Der weltmännische, etwas kurznackige Domherr am Würzburger Neithard von Thüngen; der lockenschwere, in bauschige Gewänder gekleidete Engel an den Engeln des Aschaffenburger Schloßaltar; Maria an der dortigen Mater dolorosa unter dem Kreuz oder auch, in ihrem Faltenwurf, an der Magdalena des gleich zu besprechenden Altars in der Aschaffenburger Stiftskirche. Trotzdem möchte ich das Relief, das zusammen mit den daneben stehenden Figuren der beiden Apostel die Mainzer Reihe: Nassauer Altar — Dalbergsches Epitaph — Bassenheimer Altar fortsetzt, nur mit Vorbehalt unserem Meister zuschreiben, denn wenn auch das gotische Gemach einem Stiche entnommen sein kann, so hat doch auch das allzu gezierte Benehmen der Madonna und des Engels etwas Fremdes. Sonst würde der etwas kleinliche Stil zu den Aschaffenburger Spätwerken — dem Magdalenenaltar und dem Epitaph Blumingen — nicht übel passen. Die in ihrer frechen Roheit bizarren Figuren der Attika und Predella sind natürlich von anderer Hand — wahrscheinlich, wie schon erwähnt, die letzten Werke des Nikolaus Dickhard.

d) Die Aschaffenburger Spätwerke.

23) Der Magdalenenaltar in der Stiftskirche (zwischen 1617 und 1620 gearbeitet, 1621 geweiht)[635]. (Abb. 88.) Er wird unter den Werken des Meisters immer an erster Stelle genannt werden müssen, nicht nur weil er einer am ausführlichsten beglaubigt ist und weil mit ihm die einzige erhaltene Zeichnung Hans Junckers zusammenhängt, sondern auch, weil er die Entwicklung des Meisters in ziemlich befriedigender, d. h. reifer Weise abschließt. Ähnlich wie am Portal der Schloßkapelle sind auch hier an Stelle eines Gedränges vieler kleiner Dinge von verschiedenem Maßstab wenige große von gleichem gegeben, außerdem ist aber noch entschiedener als bisher der Versuch gemacht, das Interesse auf die Hauptsache zu konzentrieren. Man nimmt einen ganz anderen Eindruck mit als von fast allen älteren und vielen jüngeren Altären und Epitaphien des werdenden Barocks: Statt einer verwirrenden Mannigfaltigkeit konkurrierender Details beinahe nur das einzige Bild der schönen Titelheiligen in ihrer Wildnis. Das kommt nicht nur von der Restauration des 19. Jahrhunderts, welche die bekrönenden Figuren des Gekreuzigten, der Mater dolorosa und des Johannes entfernt und durch einen gleichgültigen hölzernen Aufsatz mit Engelkopf und Akanthusranken ersetzt hat, sondern auch von der blühenden Lebendigkeit des mittleren Reliefs und der flauen Allgemeinheit der Nebenfiguren. Wie die Visierung zeigt, hat Juncker ursprünglich den Täufer und die heilige Margarethe anders geplant: In viel reicher geschmückten Nischen, mit auffälligeren Attributen, originelleren Bewegungen, schlankeren Proportionen. Auch das übrige Detail, die Cherubim und ihre Konsolen sind ursprünglich größer und interessanter vorgesehen gewesen. Ihre Verärmlichung ins Konventionelle scheint seine Ursache weniger in einem abnehmenden Interesse am Gegenstande oder einem abnehmenden Können zu haben, als vielmehr in einem veränderten Wollen, einer inzwischen gewonnenen besseren Erkenntnis vom Wesen des Monumentalen. Schon die Visierung bedeutet einen starken Schritt in der Richtung zum großen Stil. Vor allem im architektonischen Aufbau, der zum ersten Male bei Juncker nichts gotisch-zerbrechliches hat, keine schmale Predella, sondern einen Sockel von gleicher Breite wie das Hauptgeschoß; ebenso aber auch in der Einführung des gleichen Maßstabes für alle Figuren und der eindrucksvollen Einfachheit im Hauptrelief. In der Visierung erscheint das Werk wie ein weiblicher, zarterer Genosse des Portals in der Schloßkapelle: Ihm gleich im Sinn fürs Einheitliche, aber

schwächer in der Bewegung und kleinlicher, weil gezierter. Einen Schritt über das Schloßportal hinaus bedeutet erst der ausgeführte Altar, eben wegen jener Subordination der begleitenden Figuren unter die zentrale. Die Komposition des Magdalenenrelief ist in einem ähnlichen Sinn wie die Figuren und Reliefs der Schloßkanzel, ein selbständiges Produkt Junckers, d. h. die geschmackvolle Variante eines Schemas, das dem ganzen Zeitalter geläufig war. Von den vielen ähnlichen Fassungen, die besonders der niederländische Romanismus dem Thema „Magdalena als Büßerin" gegeben hat, sind besonders zu nennen: Zwei Stiche des Johann Sadeler, von denen der eine ein Bild des Italieners Muziano, der andere einen Entwurf des Niederländers G. Mostaert reproduziert. An jenen erinnert die Stellung der Knienden und ihr Aufblick zu den Himmelsstrahlen, die durch Wolken brechen; an diesen die eigentümliche Schichtung der Felsenhöhle[636]. Nur ist an Stelle Sadelerscher Trockenheit saftiges Junkkersches Leben, aber auch an Stelle klarer Weiträumigkeit charakteristisch Junckersche Raumlosigkeit getreten. Der von reichen Haaren eingehüllte schöne Frauenkörper schimmert wie eine Perle oder wie ein Edelstein, haftet aber auch ebenso fest an ihrem Felsen wie jene an ihrer Muschel oder dieser an seiner Druse.

24) Das Epitaph des Johann von Blumingen genannt Fiorentini († 1618) des „praefectus stabulae Joh. Suicardi", also eines kurmainzischen Stallmeisters und seiner Familie in der Stiftskirche zu Aschaffenburg[637] ist durch den Typus der Puttenköpfe unter der Inschrifttafel und an den seitlichen Ausladungen als ein Werk Hans Junckers und nicht nur durch das Todesdatum, sondern auch durch die Größe dieser Cherubim, die vereinfachten Linien der Voluten, den beruhigten und etwas welken Stil als Werk seiner letzten Jahre gesichert. Ich gestehe aber, daß ich es zuerst für ein Produkt seiner allerersten Aschaffenburger Zeit gehalten habe, denn die am meisten in die Augen fallenden Teile, der Gekreuzigte und die Adoranten, wirken nicht nur unbeholfen, sondern erinnern auch in vielem, besonders in der Tracht und dem Faltenwurf der Frauen, auffallend an die Jugendwerke in Arnstein und Fröhstockheim. Soll man in diesem Zurücksinken auf längst verlassene Stufen ein Zeichen beginnender Erschlaffung sehen? Von Altersschwäche kann bei einem Sechsunddreißigjährigen — so alt muß der Meister 1618 gewesen sein — nicht gut die Rede sein, aber vielleicht ist die Folge der ungewöhnlich früh erlangten Vollkraft auch eine ungewöhnlich

frühe Müdigkeit gewesen? Dann würden auch die leeren Nebenfiguren des Magdalenenaltars, die reaktionäre Ähnlichkeit des Täufers mit den Christusfiguren der Stiftskanzel usw. einen anderen Sinn bekommen. Andererseits kann natürlich die Öde des kleinen Grabmals, können ungeschickte Einzelheiten, wie die mehr klebenden als schwebenden Putten neben dem Kreuz[638] auch auf das Schuldkonto irgendwelcher Gesellen geschrieben, kann das Ganze als eine flüchtige „Werkstattarbeit" aufgefaßt werden[639]. Wie dem auch sei, jedenfalls läßt kein zweites Werk Junckers den Betrachter so gleichgültig, wie dieses jüngste seiner Epitaphe.

25) Die Skulpturen über dem Außenportale der Jesuitenkirche zu Aschaffenburg (zirka 1623). Zwei sehr schöne kniende Engel mit Lockenköpfen und flatternden Gewändern wie am Altar der Schloßkapelle halten das von Knorpelwerk umrahmte Monogramm Jesu (Die „Monstranz" der Baurechnung?). Aus der Mitte des oberen Schildrandes blickt ein frontaler Engelkopf und über dessen Stirn flammt ein gezüngelter Obelisk empor. Seitlich neben den Engeln stehen gewöhnliche Obelisken. Alles ist aus rotem Sandstein und im Stil der Schloßkapellenwerke. Auf die vortreffliche Qualität macht besonders die minderwertige der Nachbarskulpturen aufmerksam. Es sind dies zwei Statuen in Nischen, ein Salvator und eine Madonna — gleichgültige Arbeiten des frühen 17. Jahrhunderts ohne bestimmten Charakter — und ein zweites Monogramm Christi nebenan an der Mauer des Kollegienhauses. Die Nische, welche letzteres umschließt, wird von Engeln, Voluten und Fruchtschnüren eingefaßt und ist wohl nach einer guten Vorlage aus Junckers Werkstatt von irgendeinem Steinmetzen so geschmückt worden. Da diese Sachen nicht mehr vom Meister selber herrühren und auch nicht mehr unter seinen Augen entstanden sein können, so kann man annehmen, daß er nach Beendigung jener Engel und Obelisken, also etwa 1623 Aschaffenburg verlassen und bald darauf irgendwo gestorben sei, denn Werke seiner Schüler lassen sich auch aus jüngerer Zeit nachweisen, Werke von ihm selbst sind mir nicht mehr bekannt geworden[640].

Was nun diese Schüler betrifft, so geben die Archive über sie ebensowenig Auskunft, wie über den Lehrer unseres Meisters und vieler seiner sonstigen Verhältnisse. Man ist auch hier wieder allein auf die Werke und was diese einem mitteilen angewiesen. Aber die Stilkritik liefert gerade hier besonders unsicheres Material zu Konstruktionen, weil die mittelrheinische Plastik des

frühen 17. Jahrhunderts noch nicht genügend erforscht ist. Hier in der Mainzer Gegend ist fast alles zu Hause, was als Jüngerschaft Hans Junckers anzusprechen ist. Wenn mir freilich das meiste von dem, was sich hier und überhaupt an Orten, die ehemals zum Kurfürstentum gehört haben, an Werken des sogenannten „feinen Stils“ erhalten hat, in naher Beziehung zu unserem Meister zu stehen scheint, so mag dieses „Scheinen“ vielleicht nicht mehr sein, als ein Nebel, der über einer mir noch fernen Landschaft liegt. Doch wie dem auch sei, — bei dem gegenwärtigen Stande des Wissens erscheint jedenfalls Hans Juncker als die Sonne des Mainzer Vorbarock, der die übrigen Bildhauer wie Planeten zugewandt gewesen sind, und zwar zum Teil als solche, die über das Stadium des Nebelsterns ohne feste Grenzen nicht herausgekommen sind. Das gilt nicht nur von seinen älteren Zeitgenossen Nikolaus Dickhard und bis zu einem gewissen Grade auch von seinen an Jahren wahrscheinlich ebenfalls älteren, an künstlerischen Leistungen aber jüngeren Bruder (?) Zacharias, sondern noch mehr von einigen jüngeren, bisher anonymen Bildhauern, die in den Jahren zwischen 1610 und 1630 gearbeitet haben. Unabhängig von Hans scheinen mir nur wenige Altäre und Grabmäler des Mainzer Domes zu sein. Erstens das sehr merkwürdige Epitaph des Arnold von Bocholz (errichtet 1609)[641], auf dessen nicht mainzischen Ursprungs vielleicht schon der Umstand hindeutet, daß der Verstorbene Probst von Hildesheim und Rat des Kurfürsten Ernst von Köln war. Zweitens der Epitaphaltar des Domherrn Friedrich von Fürstenberg († 1607) in der dritten Kapelle des südlichen Seitenschiffes, das nur im Gottvater-Relief im Obergeschoß ein wenig an Dickhard erinnert, sonst aber mit seinem derben michelangelesken Stil aus der mittelrheinischen Plastik ziemlich herausfällt. Und drittens das Alabasterrelief mit der Himmelfahrt Christi und der Opferung Isaaks, welches heute das Mittelstück des aus alten und neuen Teilen rücksichtslos zusammengestellten Greiffenklau-Altars in der Michaelkapelle des südlichen Seitenschiffs bildet, aber wahrscheinlich auch aus dem Anfang des Jahrhunderts stammt.

Was mir sonst am Mittelrhein an Alabaster- und Tuffreliefs aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bekannt geworden ist, steht Hans Juncker so nahe, daß es mir zum Teil erst nach einer langen Bekanntschaft mit seinem Charakter und seiner Entwicklung möglich gewesen ist die Schar der Vettern und Enkel von seinen leiblichen Kindern mit Sicherheit zu trennen. Was Schülerarbeiten gewöhnlich von denen des Meisters unterscheidet, eine

gewisse Übertreibung und Veräußerlichung, Vergröberung oder Verzärtlichung von dessen Stil, das unterscheidet auch diese Werke von den Originalen Hans Junckers. In Mainz selbst sind einige dekorative Skulpturen und Relieffragmente zu nennen, die aus der Werkstatt hervorgegangen sein könnten, ohne die ausgesprochenen Kennzeichen der Meisterhand zu haben. Es sind dies 1) die beiden schon erwähnten Portalreliefs (Wappen des Kurfürsten Schweickhard und ein anderes Wappen) an der alten Universität; 2) das ebenfalls schon erwähnte Fragment eines Alabasterreliefs der Kreuzigung (zwei Reiter aus dem Stich Sadeler-Schwartz und zwei Krieger zu Fuß) im Ostflügel des Domkreuzganges; 3) ein sehr beschädigtes Tuffrelief der Geburt Christi mit Hirten (sehr bewegte Komposition) und 4) eine Volute mit einem Engelkopf ebenda. Zwei weitere Fragmente im Kreuzgang des Doms stehen der Werkstatt schon etwas ferner: 1) der untere Teil einer Himmelfahrt Christi mit adorierendem Prälaten und 2) ein zusammengesunkener Krieger aus einer Auferstehung.

Viel wichtiger als diese Kleinigkeiten sind die zahlreichen und großen Alabasterbildwerke in Kiedrich und Boppard. Ein paar von ihnen können mit Sicherheit als Werke einer Hand erkannt werden und diese Hand wird am besten nach dem Hauptstück der ganzen Gruppe, dem großen Hochaltar der Kiedricher Pfarrkirche (Abb. 89) zu benennen sein. An diesem umfangreichen bemalten Sandsteingerüst hängen die unbemalten Alabasterreliefs wie Früchte an einem Spalier. Man wünscht sich eine Leiter um herumklettern zu können, denn alles will einzeln und von nahem genossen werden. Der Kleinmeisterbarock der Aschaffenburger Stiftskanzel hat sich hier ins Unübersichtliche ausgebreitet und das nicht im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, sondern im zweiten um 1619. Schon dies Datum genügt, um keinen Gedanken an Juncker selbst aufkommen zu lassen, zu dem die Putten und Kartuschen, die schmelzende Behandlung des Alabasters und die allgemeine Anmut der Linien den flüchtigen Betrachter sonst wohl verführen könnten. Der unbekannte Meister könnte mit jenem Werkstattgenossen identisch sein, der die beiden Putten mit den Marterinstrumenten geschaffen hat, welche jetzt im Hauptgeschoß des Bassenheimer Altars auf den Ecken sitzen. Zwei Engelchen an den seitlichen Ausladungen erinnern stark an diese Geschöpfe. Den Altar in Werke verschiedener Hände zu zerlegen, dürfte kaum angehen. Denn der Stil ist einheitlich, fast ebenso zierlich und geschickt wie Junckers, aber kleinlicher und schematischer, ärmer an Saft und Kraft. Geht man die Einzelheiten durch, so findet man u. a. im

dritten Geschoß einen Täufer, der mit dem bekannten Typus der Aschaffenburger Werke nichts zu tun hat[642].

Zweifellos von demselben Meister ist das aus schwarzem Marmor und weißem und rotem Alabaster gearbeitete altarähnliche Epitaph des Arnold von Scharphenstein († 1613) in der Karmeliterkirche zu Boppard. (Abb. 90.) Es ist ebenso überzierlich und seine Engelköpfe haben denselben gleichsam inhalierenden Ausdruck (mit gedehnten Nüstern und geöffnetem Mund, bei zurückgezogener Unterlippe). Es paßt ebensowenig zu Hans Junckers Entwicklung (als seine sanften Statuetten gearbeitet wurden, schuf der Meister wahrscheinlich seine stürmische Kanzel und das Portal der Schloßkapelle), aber es ist ebenso in seiner Nähe entstanden. Es scheint sogar, als ob der namenlose Künstler die Visierung zum Aschaffenburger Magdalenenaltar gekannt hätte, denn seine heilige Barbara in Boppard ist nicht nur an entsprechender Stelle angebracht, sondern erinnert auch in Proportionen, Haltung und Kleidung ganz auffallend stark an die von Juncker ursprünglich geplante heilige Margarete.

Ähnlich, aber meist in der Qualität geringer, sind[643]: 3) Das Epitaph des Johann Eberhard Köht v. Wanscheid († 1609), eines kurfürstlich mainzischen Rates und seiner Frau, in der Pfarrkirche zu Kiedrich links vom Hochaltar (Adoranten vor dem Kruzifix; hergebrachte Umrahmung mit Säulen; Cherubimvoluten, Wappenaufsatz, Inschrifttafel in Knorpelwerk). 4) Der sogenannte Katharinenaltar in der Pfarrkirche zu Kiedrich, zugleich Epitaph für die Familie von Schwabach[644] (Todesdaten 1601, 1616, 1617, 1648, errichtet laut Inschrift 1620 von Anna Juliane von Schwabach). Er hat in der Mitte ein Golgatharelief zwischen Säulen, in den Seitenabschnitten kniende Stifter und darüber je 16 Wappen. In der Attika ist eine Auferstehung mit verschiedenen Heiligenstatuen, Wappen und Engelköpfen; im Sockel eine Inschrifttafel. Der Stil ist nicht nur dem Hochaltar, sondern auch den Werken Dickhards, vor allem dem Altar des Bischofs Cratz in Mainz verwandt. 5) Das Gedächtnisaltärchen des Jakob von Adenau 1614 im Chor der Pfarrkirche zu Boppard (Hauptdarstellung: Vision des Ezechiel nach der bekannten Komposition des Martin de Vos, gestochen von Johann Sadeler[645], darunter im schmalen Felde die Adorantenfamilie). 6) Das Gedächtnisaltärchen des Niclas von Leyen 1621, gegenüber dem vorigen und zweifellos von derselben Hand (Hauptrelief Anbetung der Könige; im Aufsatz segnender Gottvater; Engelköpfchen an den Konsolen der Säulen; Voluten mit Cherubim als seitliche Ausladungen). 7) Das Alabaster-

relief einer Krönung Maria in Wolken mit vielen Engeln (Rest eines größeren Aufbaues, eines Altars oder Epitaphs) in der Pfarrkirche zu Boppard, im linken Seitenschiff dicht am Triumphbogen. 8) Ein Alabasterrelief des hl. Abendmahls am Altar der protestantischen Kirche in Sindolsheim (Baden, Kreis Mosbach, Amt Adelsheim)[646]. Es ist nach derselben Vorlage gearbeitet, wie ein Relief im untersten Geschoß des Kiedricher Hochaltars, nämlich nach einem der besten Stiche des Corn. Cort (1578), der eine Komposition des Livio Agresti von Forli reproduziert[647]. Beide Reliefs stehen sich auch im Stile nahe, sind aber vielleicht doch von verschiedenen Händen. Das Sindolsheimer ist etwas derber und steht, zum Beispiel im Typus Christi, dem Aschaffenburger Schloßaltar noch näher, ist aber ebenfalls zu flau, um von Juncker selber herrühren zu können.

Den weiteren Kreis der Schulwerke Hans Junckers bilden folgende Denkmäler: 1) Das Epitaph des Gerhard Heller, kurtrierischen Beamten in Boppard († Dezember 1601) in der Pfarrkirche Oberwesel (Pieta mit Magdalena und Engeln, von Stiftern adoriert in Ädikula. Im Aufsatz Gottvater und zwei liegende Tugenden, die Säulen auf Konsolen mit Cherubim. Neben der Inschrift gleichfalls Engelsköpfe — alles in der Art von Juncker und des Meisters von Kiedrich, aber roher). 2) Das Epitaph der Anna Sidonia von Cronberg, geb. Brömserin († 1619) in der Pfarrkirche zu Cronberg (armhohe Adorantin vor dem Kruzifix; Säulenädikula; Sockelkartusche im Knorpelwerk mit Schädel und Alabasterputto; am Gebälk über den Säulen ebenfalls ein Engelkopf; der Aufsatz fehlt). 3) Der Gedächtnisaltar des Johann Enders Mosbach († 1627), Kurfürstl. Mainzischen Kellers, in der Pfarrkirche zu Krautheim an der Jagst (Baden, Kreis Mosbach)[648]. Bemalter Alabaster. Als Hauptrelief sehr bewegte Ausgießung des heiligen Geistes. Das Raumschema und die Bewegungsmotive einiger Figuren stammen aus einer Komposition des Taddeo Zuccari, die von Corn. Cort 1573 und im größeren Format auch von G. de Jode gestochen worden ist. Der Stil ist schon jener vergröberte und leere, aber auch großzügigere, der für das zweite Viertel des Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Engelköpfe an den seitlichen Ausladungen und der Kruzifixus in der Predella haben aber noch immer viel Ähnlichkeit mit den Junckerschen Spätwerken. (Ein zweiter Altar derselben Kirche repräsentiert den Stil der folgenden Generation: Er stammt wohl schon aus der Zeit nach dem großen Kriege.)

Von einem Schüler Hansens sind vielleicht auch die drei Holzskulpturen —

ein Relief der Geburt Christi ($1{,}78 \times 1{,}30$ m) und die Statuen zweier Bischöfe — am Hochaltar in Oberndorf (B. A. Marktheidenfeld)[649]. Die reiche Komposition der Geburt mit den hereinhängenden Wolken und großen Engeln oben und dem erregten Gedränge der Figuren unten hat im Maingebiet eigentlich nur an der Geißelung des Bassenheimer Altars etwas Analoges, und der Typus der Figuren erinnert von ferne an den Aschaffenburger Hochaltar. Da aber das Fremdartige viel stärker hervortritt als das Bekannte und die Arbeit durchaus nicht unbedeutend ist, möchte ich sie eher für importiert oder für das Werk eines vorübergehend anwesenden Fremden halten. Von Hans haben sich Holzskulpturen nicht erhalten. Das Oberndorfer Relief sieht aus, als ob es nach einem Stich gemacht wäre. Ich habe die Vorlage aber nicht finden können.

Zum Schluß noch ein paar Worte über die Ornamentik Hans Junckers. Wenn er dem heutigen Geschmack leichter nahe gebracht werden kann als viele seiner Zeitgenossen, so verdankt er das nicht zuletzt seinen leicht verständlichen, weil im wesentlichen auf Figürliches beschränkten Schmuckformen. Die anorganischen Gebilde des Rollwerks und Sägewerks, des Beschlägs und Knorpelwerks, in denen so viele deutsche Künstler um 1600, allen voran Wendel Dietterlin mit fast unheimlich anmutender Inbrunst gewühlt haben, sind ihm von Anfang an unsympathisch gewesen. Er hat sie nur sehr sparsam verwendet, wo es sich nach den Konventionen seiner Zeit gar nicht vermeiden ließ[650]. Seine Liebe hat dagegen den Dingen gehört, die im landläufigen Sinne schön heißen: Edlen Gesteinen und köstlichen Früchten, vor allem aber dem schönen Menschenleibe. Als Darsteller des Kindes und des jungen Mädchens steht er unter den deutschen Bildhauern des 17. Jahrhunderts wohl an erster Stelle. Einige haben ihn erreicht, niemand hat ihn übertroffen. Wie er den Putto in ganzer Figur und als Cherub (Engelkopf) verwendet hat, überall wo Akzente, Füllungen, Endigungen nötig waren, ist oft erwähnt worden. Die glücklichsten Erfindungen sind ihm hier gelungen, so z. B. die jauchzenden Kinder am Weberschen Epitaph, am Nassauer und Bodelschwinghschen Altar, die als Endigungen, d. h. als auflockernde, leichtmachende Formen unübertrefflich sind.

Zur Chronologie und Charakteristik der deutschen Ornamentik liefert seine Geschichte folgende Beiträge. Anfangs, von 1598 bis zirka 1600 (Darstadt, Arnstein) herrscht das Mischornament aus Rollwerk und Grotesken (Masken, Fruchtbündel), wie es von den Niederländern des Floriskreises eingeführt worden war. Am Thüngenschen Epitaph in Würzburg, zirka 1600[651], tritt zum

ersten Male schüchtern das Knorpelwerk auf (an den Säulentrommeln); zugleich erscheinen hier seitliche Ausladungen aus Voluten, Sägewerk und Grotesken. Einige weitere Knorpelformen sind am Nassauer Altar (zirka 1603 bis 1604) zu konstatieren, aber noch gebunden an organische Wesen[652], nämlich an Satyrhermen. Den vollen Sieg des Knorpelwerks zeigt der Altar der Schloßkapelle (zirka 1610—1613). Das Dalbergsche Epitaph (1607) bezeichnet den Höhepunkt der Schmucklust überhaupt. Hier und am gleichzeitigen Epitaph Hack sind besonders reichlich Florismotive verwendet: Satyr- und Löwenmasten, Fruchtbündel, Füllhörner, geflügelter Totenkopf, zierliche Akanthusvoluten. Außerdem kommt hier zum erstenmal die Volute als lautestes, vorherrschendes Motiv vor. An den Skulpturen der Schloßkapelle sind wenig Florismotive festzustellen, was auf den Einfluß Hubert Gerhards zurückzuführen sein wird. Zuletzt macht sich am Magdalenenaltar und am Epitaph Blumingen eine starke Abneigung gegen alles Ornament überhaupt bemerkbar. Am allerletzten Werk, den Skulpturen über dem Portale der Jesuitenkirche (1623) kommen als neue Formen Obelisken vor, darunter ein bewegter (gezüngelter). Die sonst in jener Zeit beliebten Vasen begegnen nur am Aschaffenburger Schloßaltar (schlanke henkellose Urnen mit herausflackerndem Rauch). Die früheren in Darstadt sind, wie schon erwähnt, später hinzugefügt.

IV. ZACHARIAS JUNCKER DER ÄLTERE[653]

Obgleich die Archive zu seiner Biographie und Charakteristik weit mehr Beiträge liefern als zu denen seines bedeutenderen Verwandten Hans, so verschweigen sie doch auch in seinem Fall die wichtigsten Tatsachen, nämlich Ort und Zeit seiner Geburt und seines Todes. Daß er wahrscheinlich ein Sohn des Michael Juncker war, habe ich schon früher dargelegt, ebenso, daß er unverhältnismäßig lange als Geselle bei seinem Vater gearbeitet zu haben scheint. Michael wohnte in den achtziger Jahren in Walldürn, und hier wurde wahrscheinlich auch Zacharias geboren. Denn in einer der beiden Inschriften an seinem vornehmsten Werk, dem Heiligblutaltar in der dortigen Wallfahrtskirche, ist seinem Namen die Silbe „wal“ angehängt, was wohl nur „Walturanus“, also aus Walldürn bedeuten kann, aber leider nicht unbedingt beweisend ist, weil das Wort kleiner als die übrige Inschrift und offenbar erst später hinzugehauen ist[654]. Das Jahr seiner Geburt läßt sich mit einiger Sicherheit aus der Tatsache erraten, daß er im Jahre 1620 schon der wiederverheirateten Witwe eines Sohnes gewisse Zahlungen zu leisten hatte. Dieser Sohn muß also spätestens 1618 als ein mindestens zwanzigjähriger gestorben sein. Sein Vater kann ihn kaum nach 1598 erzeugt haben und demnach selbst kaum nach 1578 geboren sein. Daraus würde sich die überraschende Feststellung ergeben, daß Zacharias mindestens vier Jahre älter gewesen sei als Hans, der doch in allen künstlerischen Dingen einen so großen Vorsprung vor ihm gehabt hat. Wenn beide Brüder waren, so war der jüngere der begabtere, das feurige Temperament, das frühreife Talent. Er leistete viel, aber verzehrte sich auch früh, und starb wahrscheinlich schon vor seinem 45. Jahre. Der ältere war dagegen eine etwas passive Natur, viel langsamer im Arbeiten, weniger gleichmäßig in seinen Leistungen. Aber sein weiches und ein wenig phlegmatisches Wesen war, wie in vielen ähnlichen Fällen, der Gesundheit zuträglich. Er erreichte ein hohes Alter, erhielt sich lange frisch und wurde Vater sehr vieler Söhne und Töchter. — Ausdrücklich genannt wird er zuerst in Würzburg.

Hier wurde er zu Pfingsten 1608 in die Bürgerschaft aufgenommen[655] (nachdem er wahrscheinlich 1603 zum erstenmal hierher gekommen war, als sein Vater das Relief für das Ehehaltenhaus ablieferte) und arbeitete schon 1609 vier neue Engel und ein Kruzifix für den Hochaltar im Dom, ein Alabasterrelief für das Sakrarium (also wohl Riemenschneiders Sakramentshäuschen) und

die Figuren Kolonats und Totnans über die Sakristeitüre[656]. (Das Kruzifix blieb an der vornehmsten Stelle des Gotteshauses bis 1726, wo es durch das heutige Gemälde des Clemens Lünenschloß ersetzt wurde[657].) Im gleichen Jahre oder 1610 meißelte er ein Bischofswappen für das Chorgewölbe der Klosterkirche zu Unterzell[658]. In die St. Lucas-Brüderschaft wurde er jedoch erst am 3. Juni 1611 als Meister aufgenommen[659]. Im Jahre 1616 war er Geschworener der Zunft als letzter Bildhauer, der diese Würde bekleidet hat[660]. Im Jahre 1612 nahm er den Hans Hock für fünf Jahre in die Lehre, 1614 den Jörg Bundelöb aus Würzburg, 1616 den Melchior Preuß von ebenda[661].

Am 13. Dezember 1615 begann ein Sohn von ihm, der wieder Michael hieß, „dem satz nach zu arbeiten", d. h. er wurde selbständig, ohne indessen die Meisterschaft zu erlangen[662]. Dieser Michael muß sich bald darauf verheiratet haben und ist jung gestorben[663]. Denn bald nach dem 9. April 1629 mußte Zacharias seiner verwitweten Schwiegertochter, Amalie geb. Bundelwein oder Gundelwein, die sich inzwischen schon wieder verehelicht hatte, 50 Gulden geben, weil er ihr bis dahin ihr Heiratsgut noch immer nicht ausgezahlt hatte. An jenem 9. April hatte er sein Haus in der Büttnergasse für 800 Gulden an Heinrich Linke, Bürger und Büchsenmacher auf der Brücke, verkauft; die Kaufsumme aber wurde von der Stadt beschlagnahmt und unter seine Gläubiger verteilt, zu welchen eben auch jene Schwiegertochter gehörte. Sehr bald nach diesem kläglichen Ereignis verließ er Würzburg und begab sich nach Walldürn[664]. Auf die Ursache seiner Mißerfolge fällt einiges Licht aus einer Korrespondenz des Abtes Hieronymus Hölein von Ebrach mit seinem Amtmann in Würzburg Johann Ziegler. Am 28. März des Jahres 1613 schloß der genannte Abt mit unserem Künstler einen Vertrag über einen neuen Hochaltar für die Klosterkirche[665]. Zacharias lieferte selbst den „Abriß". Der Altar sollte aus Holz und Stein (?) 10 Schuh hoch, mit „Gespreng" usw. für 500 Gulden und 8 Malter Korn gearbeitet werden, aber nicht von Zacharias allein, sondern von ihm und dem Bamberger Bildhauer Nicolaus Lenkhart, welche beide das „freundlichst" verrichten sollten. An diesen Vertrag schließt sich der erwähnte Briefwechsel. Am 11. Juli des Jahres schrieb der Abt an den Amtmann nach Würzburg: „Sintemalen wir aber ein glaubwürdig berichtet worden, daß gedachter Bildhauer in seiner Arbeit sehr v e r z ü g l i c h und n a c h l e s s i g auch zu besorgen, er möcht uns mit dem Altar seinem Versprechen entgegen und wid die gebür auffhören, So ist hiermit unser Beuelch (Befehl), Ihr wöllet

Ihm auff sein Ansuchen kein Korn mehr verfolgen lassen"; (nur wenn der Künstler noch nichts bekommen hätte und seine große „Notdurft" vorbringen sollte, dürften ihm noch vier Malter gegeben werden, aber nicht mehr). Wenn der Meister wirklich träge war, so scheint ihm die Hungerpeitsche jedenfalls angetrieben zu haben, denn von Versäumnissen ist weiter keine Rede mehr. Dafür aber von anderen Zwischenfällen.

Am 6./12. Oktober d. J. mußte nämlich der Sekretär von Ebrach an den Würzburger Amtmann schreiben, daß dieser dem Bildhauer sagen sollte, „daß er es mit den verglasurten seulen verpleiben lassen und nur holzerne, in den anverdingten neuen Altar verfertigen sollte, weil man vernehme, daß jene keinen bestand hätten." Zacharias hatte also zu experimentieren begonnen. Seine „verglasurten" Säulen wird man sich ähnlich vorzustellen haben, wie die mit gelber Glasur überzogenen Holzfiguren am Marienaltar in Rüdesheim. Der Würzburger Amtmann antwortete darauf am 9./19. Oktober, daß jene Säulen in der Tat keinen Bestand gehabt hätten. „Obgedachter Bildhauer" hätte sie „vorher mit seiner glasierenden Materi überzogen, jedoch noch nicht polirt, seind solche seulen alle beydt aus fahrlesigkeit nach etliche tagen umb und zu boden gefallen und ungestaltlich verfallen und verschmettert"; solche unbeständige Materialien paßten in keinen so stattlichen Altar, „sintemalen nach aussag des bambergischen Bildhauer . . . solche Materie sich aufgeblättert, verschällt und endlich ab und aufspringt, darob dann der Bamberger sich glossirt" (und natürlich sich selber als den Tüchtigern nach Kräften empfohlen hat). Der Amtmann ist aber Juncker treu geblieben und hat diesen ermahnt, die Sache selber umzuändern und den Altar bald zu beenden. Er schließt seinen Brief mit dem beachtenswerten Urteil: „Er ist wohl ein fleißiger arbeyter, doch bald verdrossen und macht sehr wenig an seinen verdingten arbeiten, das also der wenigst theil von ihm gemacht wirdt." Der Ebracher Hochaltar wurde indessen doch von ihm beendet. Denn der Sekretär konnte schon fünf Tage später, am 14. Oktober, dem Würzburger Amtmann melden, daß der „Hofmahler zu Bamberg" Junckers Werk in Würzburg besichtigt und für gut befunden habe, so daß der Altar nun zu Wasser nach Bamberg geschafft werden könnte. Der Bambergische Bildhauer sollte ihm nach Würzburg entgegenfahren und das Auf- und Abladen beaufsichtigen.

Dieser erste Hochaltar für das Kloster Ebrach ging, wie es scheint, während des Dreißigjährigen Krieges zugrunde, denn der Meister mußte, wie gleich zu



berichten sein wird, am Ende seines Lebens für die gleiche Stelle einen neuen und wie es scheint, noch stattlicheren verfertigen. Dasselbe Schicksal frühzeitigen Unterganges hat auch die übrigen in den Archivalien erwähnten Arbeiten seiner Würzburger Zeit betroffen: Altäre, Figuren, Wappen für den Dom, die Neumünsterkirche , das Rathaus.

Im Jahre 1613 erhielt er von der Stadt „1 fl. 2 alb. 8 Pfennige vor den Bildern in der Neuen Sakristei im Domb die Köpff und Arm wider zu ergäntzen und am Kreuz auf der Brücken auszubessern“[666]. 1615 bekam er 10 Gulden „von gemeiner Stad Wappen und Täfelein in Stein zu hauen and den großen Virtelhof“[667]. Den 10. Juni 1617 schuf er einen „marmelsteinernen“ Altar für das Stift Neumünster und erhielt dafür außer dem ausgedungenen Lohn noch 12 Taler zur Verehrung, sein Geselle aber 4[668].

Im Jahre 1616 hatte sein Vater Michael für die Wallfahrtskirche zu Walldürn die Herstellung eines Altars übernommen, der die Wunderreliquie des Korporale (d. h. des Kelchtuches mit dem Blutströmen) aufbewahren und ihre Geschichte erzählen sollte. Nach seinem Tode, welcher bald nach Abschluß des Vertrages erfolgt sein muß, fiel der große Auftrag Zacharias zu, als seinem Sohn und Erben. Wie der Altar heute dasteht ist er ein Werk aus einem Guß und jedenfalls ganz von unserem Meister. Dieser hat sich zweimal auf ihm genannt, und einmal, sicherlich mit Recht, als Erfinder. Auf dem Relief des Abendmahls in der Predella steht am Tischtuch in lauter Majuskeln: „Zacharias Juncker Bilthauver Inventur (statt Inventor) Ao. 1622. und auf der Rückseite, in den roten Sandstein gehauen: „Zacharias Juncker (wal) Statuarius Hoc et S. Bar. Altar Fecit Ao. 1626“. (Alles wieder in Majuskeln)[669]. Die erste Bezahlung erhielt er schon 1620, vielleicht aber nicht für den großen Altar, sondern für den in der zweiten Inschrift erwähnten Barbaraaltar, der heute nicht mehr existiert, oder auch für das Seitenportal, das seinem Stile nach gleichfalls von ihm ist. Jedenfalls muß er unmittelbar nach seiner Würzburger Liquidation in Walldürn zu arbeiten begonnen haben. Vielleicht hat er das schlecht rentierende Geschäft in der Hauptstadt gerade wegen des neuen mehr versprechenden Auftrages aufgegeben. Das riesige Werk beschäftigte ihn, laut Inschrift, bis mindestens 1626. Dabei wohnte er aber seit mindestens 1624 im nahen Miltenberg. Denn vom Dezember dieses Jahres an erscheinen sein Name und der seiner Frau Katharina wiederholt in den Matrikeln der dortigen Pfarrkirche. Zahlreiche Kinder wurden ihm geboren. Von den vielen Künstlern

des Geschlechts hat merkwürdigerweise keiner seinen Anfang oder sein Ende in dem Städtchen erlebt, das sonst am ehesten als seine Heimat gelten könnte[670]. Die Familie ist aber erst mit Michael in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts hingezogen und läßt sich bis 1688 in den Kirchenbüchern verfolgen. Heute ist der Name in der Miltenberger Gegend unbekannt[671]. Folgender Stammbaum läßt sich nach den Miltenberger und Aschaffenburger Kirchenbüchern konstruieren:

I. Michael d. Ält. — Martha
† c. 1617/18

1. Zacharias d. Ält. — Katharina c. 1578—c. 1657 (vielleicht s. 2. Frau)	2. Johannes (Hans) — c. 1582—c. 1624	3. Clara * 1598 in Miltenberg
mindestens 5 Söhne und 4 Töchter, von denen wahrscheinlich ein Sohn aus erster Ehe	Agathe † 28. Okt. 1621 in Aschaffenburg	

1. Michael d. J. — Amalie Gundelwein (Michael † c. 1614)	2. Zacharias d. J. * c. 1622, wo? — Dorethe-Stirn (Hochzeit 10. II. 1654 in Miltenberg	3. Elisabeth * Dez. 24 in Miltenberg	4. Johannes * April 30	5. Paulus * Mai 35
6. Anna Catharine Aug. 36—1688	7. Anna Christine Dez. 1638	8. Sebastian — Catharine * 1644 Marie Catharine * März 1671 in Miltenberg		9. Brigitte * 1646

II. Zacharias d. J. — Dorothea Stirn

1. Joh. Jacob 26. I. 55—10. II. 70	2. Marie Catharina 26. Mai 57	3. Marie Dorothea Nov. 59	4. Walburgis April 63—Dez. 67
5. Anna Marie Oct. 1667	6. Anna Christine April 72	7. Zacharias III. * 5. Mai 1676	

Die Geburtsdaten seiner Kinder beweisen, daß der Künstler fast den ganzen Dreißigjährigen Krieg in Miltenburg verlebt hat, wo ihm während der ersten zwanzig bis zweiundzwanzig Jahre die Aufträge nicht gefehlt haben, wenn es auch meist keine bedeutenden gewesen sind. Im Jahre 1628 wurde in einer Kapitelsitzung des Würzburger Neumünsters beschlossen, an den Mainzer Amtmann in Miltenberg zu schreiben, daß unser Bildhauer das vor anderthalb Jahren abgeschlossene Geding über zwei Altäre entweder ausführen, oder die empfangenen dreißig Reichstaler zurückgeben sollte[672]. Der Künstler war also immer noch so saumselig, wie seinerzeit in der Ebracher Affäre.

Am 16. Dezember 1630 erhielt er 32 Gulden für ein „ausgehauenen Steinernen Ofengestell in der Pagen neuen Gemach" im Schlosse zu Aschaffenburg; im

folgenden Jahre 105 Gulden für drei weitere Ofengestelle ebenda[673]. Im selben Jahrzehnt arbeitete er für die Aschaffenburger Stiftskirche die Rotsandsteingrabsteine des Carolus Rudolf Echter von Mespelbrunn und der Anna Katharina Echterin geb. von Rodenstein († 29. März 1637). Das gräflich Ingelheim'sche Archiv in Geisenheim bewahrt die Originalvisierung, auf deren Rückseite der Meister mit einer Hand geschrieben hat: „Meine endlich vorderung darbey zu verbleiben, von dem ersten Epitaphium in Seiner Statur wie hir gerissen 30 daler vor den andern Stein 13 Reisdaler Zacharias Juncker Bilthauer zu Miltenberg." Der Grabstein des Ritters liegt noch heute, bis zum Unkenntlichen abgetreten, in der Vorhalle.

1635 schuf er aus rotem Sandstein die Kanzel für die Pfarrkirche seines Wohnsitzes, für den auffallend geringen Lohn von 135 Gulden[674]. 1639 war er für die Wallfahrtskirche auf dem Engelberg bei Miltenberg beschäftigt. Damals erhielt er für die heute noch an Ort und Stelle befindliche Gruppe „des Erzengels St. Michaels Bild wie auch ihrer Churfürstlichen Gnaden Wappen" 203 Gulden[675].

Erst die vierziger Jahre waren für ihn wie für die ganze deutsche Kunst eine tote Zeit. Das entvölkerte Maingebiet konnte keine Bildhauer mehr beschäftigen. Wie er sich und seine zahlreiche Familie ernährt hat, wird nirgends erwähnt, wahrscheinlich mit Landwirtschaft. Jedenfalls ist er irgendwie, ebenso wie sein Schicksalsgenosse Michael Kern in Forchtenberg, durch das grenzenlose Elend gekommen.

Als die Fürsten und Klöster, nach dem Westfälischen Frieden ihre verwüsteten Schlösser und Kirchen wieder herzustellen begannen, war er sofort wieder zur Stelle, und zwar in Begleitung zweier herangewachsener Söhne, wahrscheinlich des Zacharias (vor 1624 geboren) und des Johannes (Weihnachten 1630 getauft)[676]. — Vorher schuf er noch für Würzburg das zwar nur stilistisch gesicherte Alabasterepitaph des Ratsherrn Stefan Reibelt, der im Jahre des Friedens gestorben ist, und in Bamberg einen untergegangenen Altar für den dortigen Domprobst. Von hier schrieb er am 30. Januar 1651 an den Abt Petrus von Ebrach, um sich um den neuen Hochaltar zu bewerben[677]: „Hochwürdiger usw. Herr ... ich hab nit underlassen können Ihr Gnaden zu berichten, das ich in 3 Wochen wils Gott gantz mit des hochwürdigen Herrn Dohmprobst Altar vertigt werde und wole vernemen, wie ihr Gnaden gesinnet wehren mit dem hohen Altar". Er gibt darauf seine Bedingungen an, bezugnehmend auf die

Arbeit, die er in Bamberg unter Händen hatte. Er verlangt 200 Taler und zwei Malter Korn für den „Salvator", 40 Taler für vier Engel usw. Wenn der Abt mit dem hohen Altar „fortzufaren" gedächte, so wäre es ihm „ein freud, solcher werk mit mein söhnen und ein gesellen zu ververtigen und woln ein solches werk ververtigen mit des Gottes hilff, daß dergleichen nit leichtlich zu sehen wehre, dan ich in solchen grosen stücken mich viel geübt habe und auch groß altar von Alabaster verfertigt habe." Er lobte die Visierung, die ihm offenbar zugeschickt war und erkundigte sich nach dem Maßstab der nicht hinzunotiert war. Er hätte vernommen, „daß das Mittel Corpus 24 Schuh hoch ist, so habe ich alles nach demselben aufgetheilt, so befind ich auf die 72 Schuh die gantze höe des werks. Ich schätze das dieser hoe altar drey mohl so viel arbeit habe als des herrn dohmprobst Altar." Der Brief schließt mit Versicherungen, daß die Arbeit wohlfeil und redlich ausgeführt werden würde. Leider geht aus dem Inhalt nicht klar hervor, ob das Werk schon von anderen begonnen war, — eine fremde Visierung lag jedenfalls schon vor. Den Entwurf zum ausgeführten Werk zeichnete aber der Künstler selbst, was durch den Dingzettel ausdrücklich bestätigt wird. Dieser wurde am 15. Dezember 1651 vom Abt und „Herrn (zum erstenmal heißt ein Künstler in fränkischen Archivalien „Herr") Zacharias Junckhern Bürgern und Bildthauern zu Miltenberg", unterzeichnet. Sein Text ist auffallend schwülstig, unklar, und reich an Fremdwörtern. Zacharias lieferte „den abriß und gründtliche Visirung, so viel derselbe an bildtnuszen Tabernacel auch anderen zihrathen, groß und Klein, nichts außgenommen, an sich selbsten der Kunst nach, begriffen sein mag." Das Ganze sollte, wie es scheint, in der Hauptsache aus Holz hergestellt werden. Die Schreiner wurden „der Direktion" des Bildhauers unterstellt. Als Lohn wurden diesen 490 Reichstaler an Geld und zehn Malter Korn ausgesetzt; „so viel aber die Kost betrifft, sollte mehrerwehnter Herr Zacharias für Seine Person Jederzeit Ihrer Hocherb. Gn. Tafel beisizen, seine 2 Söhne aber undt andern Künstler (auch dieses Wort erscheint hier zum ersten Male in fränkischen Akten) mit der Canzelisten Tisch für gut undt lieb nehmen undt einen jeden des Tags ein Vierthel Getrankh, halb bier halb wein zur notdurfft gereicht werden." Die soziale Stellung der Bildhauer war also nach dem Kriege eine gehobene. Der Meister wurde vom Abt beinahe als Seinesgleichen behandelt; die Gesellen wurden höflich gebeten, mit der Gesellschaft der Kanzleibeamten vorlieb zu nehmen.

Dieser Vertrag ist in zwei Exemplaren erhalten. Das Original trägt die Unter-

schriften beider Kontrahenten mit dem Siegel des Abtes und auf der Rückseite Notizen über Teilzahlungen. Diese laufen durch die Jahre 1655/56 und enden mit der Bemerkung: „Hab zum letzten empfang 32 Reichsthaler und 10 Malter Korn, bin also gantz und gahr entricht und bezahlt worde. Zacharias Juncker bekennen wie obsteht“[678]. Das Datum der vorletzten Zahlung (bei der letzten fehlt die Zeitangabe), der 19. September 1656 ist die letzte Urkunde, die für Zacharias Junckers Biographie verwertet werden kann. Er muß damals nahezu 80 Jahre alt gewesen sein.

Zwischen dem Abschluß des Ebracher Kontraks und der eigentlichen Ausführung des Hochaltars (also zwischen 1651 und 1655) hat der Meister mit seinen Söhnen in Würzburg für den Fürstbischof und das Domkapitel gearbeitet. Jener, Johann Philipp von Schönborn, ließ damals an der Festung Marienberg die neuen inneren Bastionen errichten. 1652 erhielt unser Meister 174 Gulden für nicht näher bezeichnete Leistungen, 1654 18 Gulden für ein Wappen, das noch heute nachzuweisen ist[679]. Gleichzeitig arbeitet er für das Domkapitel einen steinernen Löwen, einen Wappenengel und etliche Engelköpfe die noch heute im Stiegenhaus des ehemaligen Kapitelgebäudes , jetzt Musikschule, zu sehen sind[680]. Eine letzte Würzburger Archivnotiz, nach der Zacharias Juncker von Miltenberg 1659 oder 1660 das Modell des Stadtwappens zu einem eisernen Ofen für den Roten Bau, also den neuen Anbau am Rathaus geschnitzt hätte, bezieht sich wahrscheinlich schon auf Zacharias d. J., der am 21. Dezember 1654 als Meister in die St. Lukas-Brüderschaft aufgenommen wurde[681], aber seinen Wohnsitz trotzdem in Miltenberg behielt. (Hier wurde er am 10. Februar 1654 als „des Ehrngerecht H. Zacharias Junckhers Eheleiblicher Sohn mit der Jungfrau Dorothea weylant des Ehrngerecht H. Hanss Jacob Stirns nachgelassener Dochter“ verheiratet und taufte am 26. Januar 1655, also nur einen Monat nach seiner Würzburger Meisterwerdung, einen ersten Sohn auf den Namen Johannes Jacob, also wieder auf den berühmtesten Vornamen der Familie.)

DIE WERKE

Die beglaubigten Werke

1) Der Heiligblutaltar in der Wallfahrtskirche zu Walldürn (Baden, Kr. Mosbach, Amt Buchen). 1620—26[682]. (Abb. 91—94.) Es ist der Dom im Lebenswerk Zacharias Junckers, um den sich die anderen

Arbeiten wie kleine Bürgerhäuser scharen. Denn er übertrifft nicht nur alle weit an Größe und Figurenreichtum, sondern auch die meisten sehr merklich an künstlerischer Qualität. Die Reliquie des heiligen Blutes, der er, wie die ganze Walldürner Wallfahrtskirche, seine Entstehung verdankt, und deren Geschichte in den interessantesten seiner Reliefs dargestellt ist, hat auch seinen Aufbau und sonstigen künstlerischen Charakter nicht unwesentlich beeinflußt. Denn er ist im Grunde genommen nur ein kolossaler Schmuckrahmen für einen feuersicheren Schrank, d. h. für die mit eisernen Türen verschlossene Nische, in der jenes Korporale (Tuch für den Abendmahlskelch) aufbewahrt wird, an dem zu Anfang des 14. Jahrhunderts der Walldürner Priester Otto das Wunder des heiligen Bluts erlebt haben soll[683]. Das recht große Tuch beansprucht ziemlich viel Raum. Heute ist es in einem prachtvollen Silbergehäuse[684] aus dem späten 17. Jahrhundert ausgespannt, aber auch das ältere Reliquiar kann nicht viel kleiner gewesen sein. Um dieses unterzubringen, bedurfte es einer weiten Höhlung, und um den Schatz zu sichern, fester Türen. Vor den eisernen, die den wirklichen Schutz besorgen, stehen nach außen leichtere aus Kupferblech. Diese sind auf beiden Flügeln beiderseitig bemalt. Außen mit vier Bildern aus der Geschichte der Reliquie, innen mit vier Darstellungen aus Christi Passion. Als Künstler wird in den Akten der Würzburger Hans Ullrich Bühler genannt[685]. Der Kunstwert der Gemälde ist an sich gering; die gewöhnlich allein sichtbaren auf den Außenseiten der Türflügel sind außerdem so verblichen, daß sie schon deshalb wenig Aufmerksamkeit erregen. Trotzdem sind sie, allein durch ihr Dasein, ein höchst wichtiger Bestandteil der Gesamtkomposition. Sie schenken dem Altar das, was so vielen seiner Art- und Zeitgenossen fehlt: Die breite Mitte, in der das Auge ausruhen kann. Ihre glatten, farbigen Flächen kontrastieren mit der umgebenden Architektur und Plastik so wohltuend, wie der Spiegel eines Sees mit bewaldeten Felsufern. Wohl mehr gezwungen, als aus eigenem Triebe, hat also die sonst allein herrschende Plastik hier das Bündnis mit der Schwesternkunst erneuert, welche ihr hundert Jahre früher so geläufig und nützlich gewesen war. Und es scheint, als ob die Wiederbelebung dieses alten Verhältnisses in Zacharias auch die Erinnerung an die alten Formen geweckt hätte. Denn wenn auch andere Altäre und Epitaphien des frühen 17. Jahrhunderts in diesem oder jenem Zuge an spätgotische Schnitzaltäre erinnern, so tut es doch kein zweiter, so sehr wie der Walldürner. Er ist eigentlich nur eine Übersetzung des „altdeutschen" Schemas in Alabaster

und antikische Formensprache. Zwar hat er keine Statuen im Schrein, sondern die Bildtafeln in der Mitte, aber seine schmale Predella unterscheidet sich in nichts Wesentlichem von einer spätgotischen Staffel (Abb. 94); die Figuren des Abendmahls sind darin genau ebenso in einer niedrigen langen Nische untergebracht, wie etwa die Mariae Schiedung am Rothenburger Marienaltar, die Anbetung der Könige an Michael Pachers St. Wolfanger- oder die Büsten der Evangelisten am Breisacher-Altar. Die fliegenden Putten vermitteln zwischen der Staffel und den Flügeln des Mittelgeschosses mit ganz ähnlichen Kurven, wie sie die Zeit um 1500 in Schreinerwerk zu geben pflegte. Die „Flügel“ selbst sind wie in Heilbronn, Creglingen und vielen anderen Orten mit je zwei Reliefs übereinander geschmückt. Neben dem Schrein stehen wie in Sterzing (nach Stadlers Rekonstruktion des Multscherschen Hochaltars[686]), St. Wolfgang, Moosburg usw. abgezweigte Freistatuen auf besonderen Konsolen, (die in Walldürn allerdings zu recht großen Postamenten ausgewachsen sind.) Blickt man zum Obergeschoß empor, so wird man auch dieses leicht als verkleideten Nachkommen gotischen „Gesprengs“ erkennen. Die rhythmische Travee der drei Muschelnischen hat ihre Ahnen in den um 1500 üblichen drei Baldachinen; das Volutenwerk darüber mit seinen Putten und Fruchtschnüren erfüllt genau dieselben Funktionen wie ehemals das hölzerne Strebesystem. Die emporblickenden Engel mit den Symbolen von Glaube und Stärke sind schlank wie Fialentürme und ganz oben steht ebenso, wie am Rothenburger Heiligblutaltar oder am Breisacher Hochaltar ein nackter Heiland, der seine Wundenmale zeigt. Ob man diese Ähnlichkeiten für atavistische Rückfälle oder gewollte Archaismen halten, ob man sie aus dem unbewußten Fortleben der Gotik oder dem bewußten Studium alter Vorbilder erklären will, — vorhanden sind sie jedenfalls und dadurch noch besonders der Aufmerksamkeit empfohlen, daß nicht weniger als drei von den vier Flügelreliefs gotisch gewölbte Kirchenräume enthalten[687]. (Abb. 92.) Damit hat Zacharias seiner Sympathie für den alten Stil jedenfalls den sichtbarsten Ausdruck verliehen, wenn er vielleicht auch nur das historische Lokal andeuten, historische Stimmung hat erzeugen wollen. Die vier Reliefs erzählen die Geschichte des Walldürner Lokalheiligtums, des Korporale: Wie es nach geschehenem Wunder vom Priester Otto unter den Altar versteckt, wie es nach seiner Wiederauffindung dem Papst in Rom gezeigt wird, wie die Gesandtschaft in die Heimat zurückkehrt, wie die Reliquie von der gläubigen Menge verehrt wird. (Abb. 91

u. 92.) Für alle diese Dinge gab es selbstverständlich keine gestochenen Vorlagen — die Kompositionen mußten ad hoc erfunden werden. Dieser Zwang hat ein erfreuliches Resultat gehabt. Denn da die Brauselimonade des theatralischen Romanismus nicht zur Verfügung stand, hat der Künstler sich entschlossen aus Eigenem zu schöpfen. Er ist zum verachteten Waldquell der deutschen Romantik hinabgestiegen und hat aus diesem einen Trunk geholt, der an Frische und Echtheit fast alles übertrifft, was der werdende Barock sonst anzubieten hat. Die Reliefs muten „altdeutsch" an, nicht nur weil drei von ihnen gotische Architekturformen enthalten, sondern vielmehr deshalb, weil in ihnen wieder alle Dinge der Außenwelt und des Gemütes ernst genommen sind, weil auch die kleinsten mit Andacht geliebt werden, weil infolgedessen eine unerschöpfliche, treuherzige und innige Erzählerlust herrscht.

Es ist eine kleine, enge aber seelenvolle Welt. Drei von den vier Szenen sind, wie gesagt, in Kirchenräume verlegt. Jede dieser Kapellen ist ein kleines Architekturmuster für sich. Jede hat ihren besonderen, reich ausgestatteten Altar, ihre Schmuckreliefs, Statuen, Weihwasserkessel usw. Die Altäre sind charakteristischerweise sämtlich Flügelaltäre, aber sonst Miniaturmuster des „feinen Stils" mit den unvermeidlichen hochgeschürzten Lockenengeln, mit Putten, Fruchtbündeln, Voluten usw. Die Vorhänge selbst sind so eindrucksvoll charakterisiert, daß die Geschichte der Reliquie auch von dem annähernd erraten wird, der auf anderem Wege noch nichts von ihr erfahren hat. Die heimliche Tat des Priesters in der stillen Kirche, wo nur das Auge Gottes, in den Figuren des Gekreuzigten und des Salvators, gegenwärtig ist; das Staunen des Papstes über das Mirakel, das ihm mit ehrfürchtiger Eindringlichkeit vorgewiesen wird; die inbrünstige Andacht der verehrenden Gemeinde (Abb. 92), welche nicht nur die Kirche, sondern auch die Vorhalle mit dichten Gedränge füllt — alles ist ebenso einfach wie überzeugend, ebenso abwechslungsreich wie klar dem Betrachter nahe gebracht. Am schönsten ist aber doch das vierte Relief: Die Rückkehr der Gesandtschaft von Rom in die Heimat. (Abb. 91.) Die beiden Männer mit Wanderstock, Hut und Mantel, schon etwas müde vom langen Wege; ihr Hündchen fröhlich vorausspringend, weil es die Heimat wittert. Eine Waldschlucht mit dichten Buchenwipfeln, morscher Holzbrücke und zerbröckelnden Abhängen. Am Pfade ein Bildstock, etwas höher ein Kruzifix, ganz oben ein Kapellchen, zu der ein Greis mit einem Tragkorbe und eine Frau mit einem Kind freudig emporsteigen. In der Ferne eine Burg mit Zinnen-

mauern und Türmen. Wie hier der Gefühlston des deutschen Wanderns, die Romantik des deutschen Waldes getroffen sind, das erinnert unmittelbar an Schwind, Eichendorff und C. M. v. Weber. Die einzelnen Motive, wie z. B. die Waldschlucht mit Geländersteg und Kapelle und die Behandlung des Baumschlages, mögen durch niederländische Stiche angeregt sein — Aegidius und Marco Sadeler haben Landschaften ähnlicher Art von Paul Bril und Roelandt Savery reproduziert[688] — aber die Komposition und vor allem die Stimmung gehört ganz Zacharias Juncker. Er hat zweifellos vor allem an diese Reliefs gedacht, als er im stolzen, wenn auch falschen Latein seinen Namen mit dem „inventur" auf das Tischtuch des Abendmahls in der Predella schrieb. Er hat tatsächlich in eigentlicherem Sinne erfunden, als es sonst bei seinen deutschen Kunst- und Zeitgenossen Sitte war.

Der Erfolg scheint ihn ermutigt zu haben, auch für seine anderen Reliefs, wo bekannteste Gegenstände darzustellen waren, fremde Kompositionen entweder gar nicht oder nur mit Maß zu benutzen. Das Abendmahl deckt sich weder als Ganzes noch in einzelnen Figuren mit irgendeinem der vielen Stiche dieses Themas; die Bilder von Gethsemane und der Fußwaschung daneben gehen zwar im allgemeinen Schema auf die bekannten Holzschnitte in Dürers kleiner Passion zurück, weichen im Detail aber doch sehr von ihnen ab (höchstens mit Ausnahme der Hauptgruppe in der Fußwaschung und des Leuchters, der hier unter der Decke hängt). Die Reliefs, die den kleinen Extraaltar in der Mittelnische des oberen Geschosses schmücken — eine Verkündigung unten, eine Anbetung der Hirten[689] oben — die Kreuzigung, deren zarte Figuren auf das Pluviale des knienden Priesters gehaucht sind; das Gastmahl des Pharisäers am Sockel der heiligen Magdalena; die thronende Dreieinigkeit in der höchsten Kartusche sehen zwar alle recht bekannt aus, weil sie an Gewohntes erinnern, sind aber doch keine Kopien nachweisbarer Vorbilder. Dasselbe gilt von den meisten Statuen, unter denen die ausgemergelte, in dichte Tücher gewickelte Asketin Elisabeth und die beiden Statuetten am Miniaturaltar, Georg und Martin die malerisch interessantesten sind.

Die relative Unabhängigkeit von Stichen und Holzschnitten ist eine bleibende Eigentümlichkeit Zacharias Junckers. Er scheint den Bildhändlern selten etwas abgekauft, desto häufiger aber Anregungen aus Aschaffenburg, von den Werken seines Bruders Hans, geholt zu haben. Zu dessen Hochaltar in der Schloßkapelle bestehen die allernächsten Beziehungen. Mit ihm hat der Walldürner Altar

folgendes gemein: 1) Zum Teil das Material, nämlich unbemalten, unvergoldeten weißen Alabaster für alle Figuren (nur stammt der Stein sicherlich aus einem anderen Bruch, denn er ist feinkörniger, fast ganz ohne Adern und elfenbeinfarben; und der Kern ist aus billigerem Stoff, nicht aus schwarzem Marmor, sondern aus feinem, hellgrauem Sandstein vorne und aus rotem Sandstein hinten). 2) Das Grundschema des Aufbaues: Schmale Predella, mächtig ausladendes Mittelgeschoß, emporgetrepptes Obergeschoß; 3) den tafelartig flachen Charakter trotz der Zusammensetzung aus vielen Ebenen (in Walldürn etwa ein Dutzend); 4) die Überladung mit unzähligen Statuen, Reliefs und Ornamenten, die des gemeinsamen Maßstabes entbehren (in Walldürn sind etwa sieben Abstufungen zu unterscheiden); 5) die fast durchwegs im starken Kontropost gedrehten Figuren (eine Ausnahme bilden bezeichnenderweise sämtliche Figuren in den frei erfundenen Heiligblutreliefs); 6) die Verbindung von Affekt und Bewegung mit graziöser Zierlichkeit — den Barock im Miniaturformat; 7) den allgemeinen Charakter der Ornamentik, die sich fast ganz auf Cherubim und Fruchtschnüre, Voluten und Muscheln beschränkt; 8) den Typus der weiblichen Heiligen (man vergleiche die Walldürner Katherina mit der am Kreuze knienden Aschaffenburger Magdalena oder der Margarete am Magdalenenaltar der dortigen Stiftskirche); den Typus der bekleideten erwachsenen und der nackten kindlichen Engel (Abb. 93); 9) endlich als ein ganz äußerliches Merkmal auch das Stifterwappen, denn der Walldürner Altar ist ebenfalls mit dem Wappen des Kurfürsten Johann Schweikart von Kronberg geziert[690].

Die Unterschiede lassen sich zum größten Teil — sofern sie nicht schon als Resultate der besonderen Aufgabe charakterisiert worden sind — als Unterschiede der Persönlichkeit auffassen. Denn von einem veränderten Zeitstil kann kaum die Rede sein, trotz des nicht unbeträchtlichen Abstandes von zehn bis dreizehn Jahren. Sieht man von einer gewissen größeren Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit in der Handhabung der malerischen Kunstmittel ab, und von gewissen Details der Ornamentik — besonders den stark bevorzugten Voluten, die zum Teil komplizierter und kubischer geformt, durchwegs flüssiger bewegt und in der großen Kartusche der Predella zu einem Gebilde von fast rokokohafter Feinheit zusammengefügt sind[691] — sieht man von diesen Dingen ab, so könnte man den Walldürner Altar beinahe für älter halten als den Aschaffenburger. Denn fast alles was diesen dem reifen Barock näherte geht

jenem ab. Das jüngere Werk steht noch fast auf der Stufe der Stiftskanzel und ihres Kreises.

In Aschaffenburg hatten, unter dem Einfluß Hubert Gerhards, die Figur ein stärkeres Volumen bekommen, schwerere Körper, bauschige Gewänder, breiter ausgreifende Extremitäten. In Walldürn hat der feine Stil noch kaum etwas von seiner grazilen Zierlichkeit verloren. In Aschaffenburg schraubte sich der leidenschaftliche Hochdrang unter dem Druck der Schwere mühsam in die Höhe — in Walldürn empfindet man trotz allen Kontrapostes nur ein leichtes Schweben, das sich in der wunderschönen Bekrönung zu einem seligen Rausch, zu falterhaftem Taumeln und wölkchenhaftem Zerschmelzen steigert. Der Aschaffenburger Altar war eine Gewitterwolke, die trotz suchender Blitze keine volle Entladung fand. Seine Zickzacklinien, die bald hinaus-, bald wieder hineinzuckend endlich den Gipfel erreichten, wurden hier von der lastenden Kapellendecke an der Ausstrahlung verhindert und wieder in die Tiefe zurückgepreßt. Der Walldürner kennt diese Schwüle nicht. Er gleicht viel eher einer Abendwolke, die langsam in reineren Himmel emporsteigt und im ruhigen Steigen sich mühelos auflöst. Der Aschaffenburger Altar war ein brodelndes Chaos: Seine Konturen waren zerfetzt, seine Emportreppung war verwischt, seine einzelnen Geschosse waren in der für den Barock so charakteristischen Weise ineinandergeschoben; die Predella war halb mit dem Hauptgeschoß, diese wieder halb mit dem Obergeschoß verschmolzen. Der Walldürner hat in seinem malerisch weichen, malerisch reich geschmückten Körper noch das feste Knochengerüst der Renaissance: Alle Teile sind klar voneinander geschieden, seine Säulen stützen noch, seine Gesimse trennen. Seine Geschosse bilden eine regelmäßige Treppe und die Freistatuen setzen Akzente auf jede Hebung. Er gleicht einer schönen Jakobsleiter, an der die Engel Gottes auf- und niedersteigen und Gott selber segnend auf der höchsten Stufe steht (sein Himmel ist dabei das prachtvolle Gehäuse des frühen 18. Jahrhunderts, das ihn mit seinen großen, runden Formen so beruhigend umschließt). Zacharias hat also nicht nur in ungewöhnlicher Liebe auf die Gotik zurückgeblickt, sondern auch sonst ein konservatives Kunstwerk geschaffen. Und das nicht etwa aus einer vorübergehenden Stimmung, sondern aus einem Grundzuge seines ganzen Wesens heraus. Er ist immer mehr ein feiner als ein starker, mehr ein verweilender als ein vorwärtsdrängender Künstler gewesen. Auch Hans hat nicht eigentlich zum Vortrupp seiner Zeit gehört — auf diesen Titel können in Deutschland auch im

frühen 17. Jahrhundert eigentlich nur Niederländer einen Anspruch erheben — aber er ist doch ein rüstiger Wanderer gewesen, hat mit allem, was er unternommen, einen Schritt vorwärts getan. Seine Werke sind Meilensteine an einer gerade fortlaufenden Straße. Das kann man von denen des Zacharias nicht behaupten. Diese stehen viel eher im Kreise um den Walldürner Altar, diesem Mittelpunkt fast gleich nahe, ob sie nun 1610 oder 1650 entstanden sind. Zwar gibt es Ausnahmen. Der seßhafte Meister hat gelegentlich kühne Ausritte gemacht, aber doch nur um bald wieder heimzukehren und sich wieder behäbig zur Ruhe zu setzen. Die meisten seiner noch zu nennenden Werke werden keiner sehr eingehenden Stilanalyse bedürfen, weil sie sich nur wenig vom Hauptwerke unterscheiden. Die Eintönigkeit wäre groß, wenn nicht in den Gegenständen, im Material und in der Qualität die größte Mannigfaltigkeit herrschte.

Von Eigentümlichkeiten, durch die sich Zacharias von Hans Juncker unterscheidet und die die Zuschreibung herrenloser Kunstwerke an ihn ermöglichen, sind besonders folgende zu nennen: Erstens eine technische. Er hat den Alabaster besonders gern und schematisch mit dem Bohrer bearbeitet. Die Bärte und das Haupthaar seiner Figuren sind sonst glatt, kräuseln sich aber an den Enden zu Locken, die in der Mitte tiefe Löcher haben. Hans Juncker hat den Bohrer selbstverständlich auch benutzt, aber geschickter und freier, selten so, daß auch der Laie auf den ersten Blick das Instrument errät. Zweitens die Vorliebe für eine besondere Kopfhaltung. Die gefühlvolle Neigung des Hauptes ist zwar für die ganze Zeit charakteristisch, aber bei Zacharias dadurch auffallend, daß der Hals oft zu kurz und der Nacken steifer erscheint. Besonders für seine Putten ist diese Haltung bezeichnend. Drittens eine andere Behandlung des Räumlichen und Landschaftlichen. Die Reliefs des Zacharias haben viel mehr Tiefe und Luft wie die des Hans. Sein Baumschlag erinnert immer an Buchen, d. h. die Stämme sind schlank und strecken viele horizontale Laubäste aus. Hansens Gewächse dagegen sind eichenartig knorrig oder niedriges, zusammengeballtes Felsgestrüpp. Viertens eine Spezialität der Ornamentik. Zacharias hat ein besonderes Talent zum Entwerfen malerischer Volutenkartuschen gehabt. Die ganz unten und ganz oben am Walldürner Altar vorkommenden sind nur die schönsten Exemplare einer zahlreichen Gattung. Schließlich eine Neigung zum Überfeinen, Überzarten und Süßlichen. Hans hat bei aller Liebe zur Zierlichkeit doch niemals so winzige Feinreliefs geschaffen, wie sie in Walldürn

besonders die Altärchen der Heiligblutbilder und den Altar in der Mittelnische des Obergeschosses schmücken. Diese raffinierten Kunststücke, die zum Teil nur mit dem Feldstecher genossen werden können, hat Zacharias wahrscheinlich Michael Kern abgesehen, mit dem er ja in Würzburg öfters zusammengekommen sein muß. Ebenso hat Hans auch in seinen sentimentalsten Produkten, wie dem Auferstehungsrelief an der Stiftskanzel, doch nie in so kontrastloser Gefühlsseligkeit geschwelgt wie Zacharias z. B. im Walldürner Abendmahl. Hans ist immer um eine starke Nuance männlicher, knochiger als sein älterer Bruder.

2) Die Kanzel in der Pfarrkirche zu Miltenberg (1635)[692]. (Abb. 97.) Wäre ihre Entstehung nicht so genau auf 1635 festgelegt[693], hätten die Muscheln, von denen sich die Köpfe der Kirchenväter am Pfeiler abheben, nicht dieselben welligen Rippen wie die in der Nische des Heiligen Michael von 1639 an der Wallfahrtskirche auf dem Engelberg und hätten die Voluten nicht schon jene gedrückten, weich ausgeflossenen Formen, die für den vorgeschrittenen Barock charakteristisch sind — so würde man kaum glauben mögen, daß diese Kanzel wirklich zehn Jahre nach dem Walldürner Altar errichtet sei. Denn sie hat zwar im einzelnen die größte Ähnlichkeit mit ihm — dieselben ganz glatten, etwas zu dünnen korinthischen Säulen, denselben Typus der Putten und Christi, dieselben kraftlosen Hände, welche im Gelenk geknickt, ihre Gegenstände weniger halten als sich an sie legen; dieselben schmalen Mandelaugen mit dem geschwollenen unteren Lid usw. — aber ist als Ganzes so viel unbeholfener, altertümlicher, noch so stark „klassizistisch", daß nicht nur die persönliche Entwicklung des Künstlers, sondern auch der Zeitstil um einige Jahrzehnte zurückgeschraubt scheinen. Die Hinneigung zum Vergangenen, die sich in Walldürn noch unter zeitgemäßen Formen verbarg, tritt hier offen zutage und hat das Moderne fast vernichtet. Statt Bewegung herrscht Ruhe, statt Spannung Mattigkeit, statt Reichtum Kargheit, statt malerischer Undeutlichkeit zeichnerische Klarheit.

Das Schema ist dasselbe wie bei den Kanzeln des Hans in Aschaffenburg: Ein polygonaler Predigtstuhl mit vier Reliefs und Cherubim, ein rechteckiger Fuß mit vier Statuen vor Nischen. Aber im architektonischen Aufbau fehlen der breit ausladende Sockel, die stark vorgewölbten Voluten, die breit ausgespannten Fruchtschnüre. Alles, was dem Körper Saft und Kraft verlieh, ist fort -- in seiner dünnen Schlankheit steht er eingezogen, bescheiden, fast zimper-

lich da. Die Statuetten am Fuß enthalten sich bis auf eine aller stürmischen Drehungen. Besonders der phlegmatische Vertikalismus des hl. Augustins wird nur durch Sentimentalität gemildert. Die Reliefs haben sich aus dem räumlich gestalteten Bilde nur einige Architekturkulissen und Wolken und eine bescheidene Schichtung der Figuren in zwei bis drei zusammenklebende Ebenen bewahrt, im übrigen aber ihre Komposition wieder der Vorderfläche entlang aufgereiht — sie sind aus Flächendurchbrechern wieder Flächenmuster geworden. Das Gethsemane-Bild hat der Flächenfüllung zuliebe aller Perspektive entsagt und seine Figuren wieder übereinander aufgestellt, wie es ebenso auch Hansens Reliefs an der Aschaffenburger Stiftskanzel getan hatten.

Nun sind in den Jahrzehnten des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland auch sonst retrospektive Kunstwerke entstanden — ein Musterbeispiel ist Michael Kerns Kanzel in Dettelbach — und speziell die fränkischen Bildwerke sind in den dreißiger und vierziger Jahren überhaupt „klassizistischer", d. h. einfacher, ruhiger als in den beiden vorhergegangenen Jahrzehnten — es sei auf Kerns Schönthaler Altäre von 1630, 41, 44 hingewiesen oder auf das Grabmal der Markgräfin Sophie von Brandenburg († 1639) in St. Lorenz zu Nürnberg. Was den Fall der Miltenberger Kanzel so ungewöhnlich macht, ist weniger ihr Archaismus, als daß sie nach einem technisch so vorzüglichen, in seiner Feinheit so entzückenden, in seinem Schwung so hinreißenden Werk wie dem Walldürner Heiligblutaltar so matt und unbeholfen ausgefallen ist. Ein wenig mag das Material an der Steifheit schuld sein. Die Bewältigung des harten Sandsteins mag dem an Alabaster und Holz gewöhnten Meister anfangs Mühe gemacht haben. Aber Zacharias hat schon in den zwanziger Jahren in rotem Sandstein gearbeitet, gerade um 1635 demselben Gestein das sehr flüssige und elegante Epitaph Koler in Lohr abgewonnen, und außerdem ist an der Miltenberger Kanzel nicht nur die Ausführung trocken, sondern es sind es auch die Kompositionen der Reliefs, die doch zweifellos von Zeichnungen auf den Stein übertragen worden sind. Man wird vielmehr in diesem Werk eine Illustration zu jener Charakteristik des Ebracher Amtmanns sehen müssen: „Er ist zwar ein fleißiger Arbeiter, aber leicht verdrossen" — denn es ist gewissenhaft, aber ohne Lust und Liebe gemacht. Außerdem einen Beweis für eine etwas geschäftsmäßige Auffassung der Kunst: „Für fremde Herren, die gut zahlen, tu ich mein Bestes, aber für die Miltenberger Spießbürger, die nur 135 Gulden für ihre Kanzel aussetzen, strenge ich mich nicht an." Endlich einen Beweis,

daß auch der „Frühbarock" ebenso wie die Renaissance selbst bei hervorragenden Deutschen oft mehr eine Sache der „Bildung" als des inneren Bedürfnisses, mehr des Könnens als des Wollens gewesen ist. Wo der Besteller sich gleichgültig verhielt oder wo äußere Anregungen fehlten, ließ man den welschen Jargon fahren und redete wieder in der volkstümlichen, noch immer der Spätgotik anklingenden Sprache. Die Passionsreliefs — Gethsemane, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzaufrichtung — sind wieder in jenem Sinne Eigenprodukte des Künstlers, daß eigentliche Vorlagen nicht nachzuweisen sind. Ihre weichmütige Stimmung, ihr eigentümlich lahmer Rhythmus geben ihnen den Charakter von Theaterszenen. Die Grausamkeit und die Anstrengung der Schergen, das Leiden des Heilandes und das Mitleid der Frauen sind überall nur Schein, nicht erschütternde Tatsache. Aber die Theatralik ist nicht die des internationalen, auf klassischen Kothurnen einherschreitenden Hofschauspiels, sondern die schlichte des volkstümlichen, deutschen Passionsspieles. Manche Figuren, wie das biedere Bäuerlein Simon von Kyrene, das Christus das Kreuz tragen hilft, oder der schifferbärtige Knecht, der sich bei der Kreuzaufrichtung bemüht, scheinen direkt von dort entlehnt. Sie machen das Stück trotz allem liebenswürdig. Der Hauptreiz aber liegt in der prachtvollen Materialwirkung des roten Sandsteins, der nicht bemalt, sondern nur an vielen Stellen vergoldet und in den Relieftafeln noch besonders aufgerötet ist.

Die übrigen beglaubigten Werke des Meisters sind lauter einfache Sachen, bis auf eines mehr Erzeugnisse des Kunstgewerbes als Denkmäler der Monumentalplastik.

3) Die dekorativen Skulpturen an den Außenwänden der Wallfahrtskirche auf dem Engelberg (1639). An der Westseite über dem Hauptportal ist in die Verputzmauer eine Art von Tabernakel aus rotem Sandstein eingelassen: Eine Muschelnische mit Pilasterrahmen und bekrönender Fächerlünette. Zwischen den Pilasterkapitälen und der Lünette sind zwei Cherubim mit Fruchtbündeln angebracht. In der Nische, jedoch mit dem einen Arme weit über sie hinausgreifend, steht der Erzengel Michael[694] in vielfach geschürztem Frauengewand und stößt dem niedergebrochenen Satan die Lanze in die Brust. Diese Gruppe geht auf das bekannte Prachtstück Hubert Gerhards an der Fassade von St. Michael in München zurück[695], aber nur im allgemeinen Motiv, sowie in der Tracht des Engels und dem Typus des Teufels. Der künstlerische Sinn hat sich in sein Gegenteil verkehrt: Das Kubische ist

wieder flächig, das Diagonale nach Möglichkeit vertikal und horizontal, das malerisch Reiche und Lockere zeichnerisch einfach und fest, das Schwungvolle matt, das Kraftvolle schwächlich geworden. Der Münchner Michael ist ein himmlischer Held, der dortige Teufel ein wirklicher Dämon, der Kampf zwischen beiden ist bei aller Theatralik voll Anstrengung. Auf dem Engelberg handhabt der mürrische Engel seine Stange wie ein schläfriges Dienstmädchen ihre Dielbürste, und der Böse winzelt am Boden wie ein Straßenkrüppel, den man im Versehen getreten hat. Die Gruppe ist vielleicht noch „reaktionärer" als die Miltenberger Kanzel: Gotische Gelenklosigkeit und schwebende Statik, gotische Frontalität und Flächenhaftigkeit, ja selbst die gotische Kurve sind ihre Kennzeichen. Es handelt sich aber schwerlich um eine absichtliche Archaisierung, sondern viel eher um ein mattes Zurücksinken in Vergangenes. Die müde und mißgelaunte Stimmung, die flüchtige Mache lassen kaum auf ein zielbewußtes Wollen schließen.

Erfreulicher sind die rein dekorativen Nachbarn dieses Werkes. An der linken Außenseite der Kirche, gegenüber der Türe zum stimmungsvollen Mönchsfriedhof, ist ein kleines Rotsandsteinwappen des Mainzer Kurfürsten Anselm Casimir von Wambold angebracht, das von zwei langglockigen Frauenengeln flankiert wird, deren halbnackte Körper Voluten an Stelle der Beine haben. Unten sind diese hermenartigen Wesen durch eine Fruchtschnur verbunden. Ebenso geschmackvoll ist das Gegenstück auf der anderen Seite der Kirche, eine kleine Inschrifttafel in liegender Ellipsenform, die von Voluten, Fruchtschnüren usw. umrahmt ist und an die sich seitlich zwei Putten schmiegen. Größer als diese beiden Zwergdekorationen ist ein Wappen des Kurfürsten im kleinen Hof zwischen der Eingangshalle zum Kloster und der Klosterpforte selbst[696]. Das Wappenschild hat ähnliche Voluten und ist von ähnlicher lederartiger Weichheit wie die Wappen Hans Junckers. An seine Pilasternische schließt sich unten eine Inschrifttafel mit kleinen Engelköpfen und oben eine Bekrönung aus zwei mit den Schwänzen zusammengelegten und emporgewölbten Delphinen oder Drachen. Dieses letztere Motiv gehört wieder zu den altertümlichen. Verwandte Dinge sind im Anfang des 16. Jahrhunderts häufig. Ich erinnere an das Grabmal Ludwigs von Hutten in Arnstein († 1517)[697] und an einen Grabstein aus der Werkstatt J. Gartners (1520) in Hutturm bei Passau. Die Bedeutung dieser Sachen liegt natürlich vor allem darin, daß sie durch Rechnungen als Arbeiten des Meisters gesichert sind und so ein wichtiges Mittel



zur Kenntnis seines Dekorationsstiles bieten. Aber sie würden auch ohnedem Beachtung verdienen als gute Beispiele einer nicht modernen — das um 1640 herrschende Knorpelwerk fehlt ganz — aber feinen und lebendigen Ornamentik.

4) Die Visierung zu den Grabsteinen des Carol Rudolph Echter von Mespelbrunn und seiner Frau Anna Katherina, geb. von Rodenstein († März 1637) im gräflich Ingelheimschen Archiv zu Geisenheim. (Abb. 96.) Auf einem in der Mitte gespaltenen Papierbogen ist links der Grabstein des Ritters ohne Unterschrift, rechts der seiner Frau mit Text gezeichnet — beide mit der Feder, zirka 30 cm hoch. Jener ist eine figürliche Grabplatte nach dem alten Muster der Stehfigur zwischen vier Eckwappen, dieser ein Wappenstein, wobei die beiden Hauptschilder noch nicht eingezeichnet sind, sondern nur die prunkvolle Volutenkartusche, die sie umrahmen soll, gegeben ist. So konservativ die Grundgedanken sind, so elegant und zeitgemäß ist die Ausführung. Der Ritter ist der Typus des vornehmen Feldobristen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Zeittypus und das Kostüm sind so genau wiedergegeben, daß die Figur ohne weiteres in jedes Trachtenbuch herübergenommen werden könnte. Ein Prachtstück ist die Kartusche der anderen Zeichnung. Sie besteht aus flüssig ineinander übergehenden Voluten mit eingemischten Fratzen und Akanthusblättern. Die untere Klammer ist eine Maske, die obere ein emporflammender Engelkopf. Auf den oberen Ecken stehen zwei geschwungene Vasen, aus denen Opferrauch emporzieht. Nicht nur diese Gebilde, sondern der ganze elegante, von allem Schwülstigen freie Linienschwung erinnern wieder an Formen des frühen 18. Jahrhunderts. Zacharias zeigt sich hier nicht weniger als am Walldürner Altar als einer der feinsten Ornamentiker seiner Zeit. Es ist erstaunlich, daß er so delikate Sachen wahrscheinlich gerade zwischen den unfrohen und steifen Bildwerken für Miltenberg und Engelberg entworfen hat. Von den Grabsteinen selbst liegt der eine ganz abgetreten, nur noch im Umriß der Ritterfigur und der Wappen erkennbar, in der Vorhalle der Aschaffenburger Stiftskirche. Der andere ist nicht mehr nachzuweisen.

5) Die Visierung zum Tabernakel am Hochaltar in der Klosterkirche zu Ebrach (1651). (Im Kreisarchiv Bamberg. Ebracher Akten 488 [119] Nr. 9.) (Abb. 95.) Technisch erinnert diese Federskizze sehr an die vorige. Die nackten Kinderengel und hochgegürteten Weihrauchschwinger unterscheiden sich durch nichts von den entsprechenden Figuren am Wall-

dürner Altar, es sei denn, daß sie sich noch enger an die Vorbilder in Aschaffenburg anschlössen. Die betenden Putten sind fast Kopien der untersten an Hansens Schloßkapellenaltar. Wenn an der Skizze etwas die späte Entstehungszeit verrät, so sind es noch am ehesten der vereinfachte Umriß des Tempelchens und der alles beherrschende einfache Torbogen. Man könnte von monumentaler Gesinnung reden — wenn die Visierung zu etwas größerem bestimmt wäre als nur zu einem Sakramentshäuschen am großen Altar. Wie dieser selbst ausgesehen hat, läßt sich schwer erraten, da weder der sonst so ausführliche Vertrag, noch die verschiedenen Memoriale des Künstlers genaue Angaben enthalten. Es ist nicht einmal sicher, aus was für Materialien er bestand. Im Kontrakt wird der Meister verpflichtet: „die Circumferentz (?) oder runde deß Steins am allerbesten und zihrlichsten, als solches immer geschehn kann oder mag, mit beygethanen Englen und Engels Köpfen auch andern Zihrathen so hierzu vonnöthen (zu), praefiguriren und ersezen." In einem seiner Memoriale ist dagegen nur von Holz die Rede, und zwar von ganzen Bäumen, die er für seine Figuren brauchte: „Die beyden patroni als St. Johannes Euangelista und S. Nicolas dere stück einer 12 werkschuh (das bedeutet Überlebensgröße) N. B. das Stück holz zu den Bildt Nko. (also Nicolas) mus zwein schuh höer sein wegen der Inuul (Inful)." Es folgen die Aufzählungen verschiedener anderer Holzstücke von unterschiedlicher Größe, die nötig sind. Endlich: „Sonderlich zwei eichbaum (!) zu der Krönung Mariä." Auf der Rückseite dieses Blattes findet sich eine noch genauere „Specification deß Holz zu den neuen Bildern gehörig". „Ungefährlicher Überschlag was man beiläuffig für Holz zum althar vonnöthig hat. Erstliche Holz zum Bildtern.

1) 2 stamb jeder 12 schuh hoch und 10 schuh dick zu 2 undern biltern (also wohl zu den Statuen der beiden Patrone).
2) 2 stamb zu 9 schuh hoch und 4 schuh dick.
3) 3 stamb 8 schuh hoch zu den 3 obern biltern 4 schuh dik.
4) 2 stamb zum Englen jeden 6 schuh hoch 4 schuh dick.
5) 5 stamb in 6 schuh hoch zum Tabernakhel bildtern.
6) 2 stamb in 4 schuh hoch zum 2 obern Englen.
7) 20 dickhe Linden oder Eschen breder zum haubt gesimbs, jede 7 Zohl dik, dann 12 breder in 5 Zohl dik, Item 12 in 4 Zohl dickh, dann 1 in 3 Zohl.
8) 1 geschockh Danne bretter, darunder Ein halb geschockh in 4 Zohl dickh,

dann ein halb geschock in 3/4 Zohl dickh und ein halb geschock der gemeinen bretter.

9) 2 stamb jeder 4 schuh hoch und 6 lang".

Aus diesem Memorial würde klar hervorgehen, daß der ganze Altar samt dem Tabernakel aus Holz war — wenn nicht die Möglichkeit bestände, daß das Memorial nur ein Voranschlag war, der vielleicht gar nicht zur Ausführung gelangte. In jedem Fall ist aber Holz verwendet worden, denn auch im Vertrage werden umfangreiche Schreinerarbeiten genannt, über die der Bildhauer die Direktion, also obere Aufsicht haben sollte. Anderseits heißt es in diesem, daß einige Engel aus Stein hergestellt werden sollten. Wie dem nun sei — höchst umfangreich und stattlich ist das letzte große Werk des Zacharias jedenfalls gewesen. Die Hauptdarstellung war wahrscheinlich eine riesige Krönung Mariä aus Eichenholz. Daneben standen in Nischen die überlebensgroßen Statuen des Evangelisten Johannes und des Bischofs St. Nicolaus. Das obere Stockwerk enthielt drei kleinere „Bilder", wahrscheinlich ebenfalls Statuen; unten war ein besonderes Tabernakel, dessen Gestalt durch die Visierung überliefert ist. Außerdem hat man sich an verschiedenen Stellen, wohl hauptsächlich an den Ecken, Engel vorzustellen und ein mächtiges Hauptgesims. Läßt man alles Unsichere beiseite, so gewinnt man aus den Akten doch zwei wichtige Kenntnisse. Erstes — was freilich auch schon aus dem Vertrage über den ersten Ebracher Altar hervorgeht, — daß Zacharias auch in Holz zu arbeiten verstand, (was z. B. bei Michael Kern, wie es scheint, nicht der Fall war) und zweitens daß sein letztes Werk ein Riesenaltar mit verhältnismäßig wenigen, aber sehr großen Figuren war; mit anderen Worten, nicht mehr ein Denkmal des „feinen Stils", sondern schon mehr ein solches des reifen Barock. Die Skizze zum Tabernakel, die erhaltenen Werke seiner Spätzeit und seine ganze künstlerische Persönlichkeit würden das, ohne die Akten, kaum vermuten lassen.

6) u. 7) Der Wappenengel und der Löwe im Stiegenhause des ehemaligen Kapitelhauses[698] am Dom zu Würzburg von 1652 und das Wappen auf dem Marienberg von 1654 ebenda sind ziemlich eilig hingehauene Dekorationen, die die Typen der Werkstatt nur variieren, dem Bilde des Meisters aber keinen neuen Zug hinzufügen. Der in halber Figur hinter dem Wappenschilde erscheinende lockige

Mädchenengel über einem inneren Tor in der Feste Marienberg hat im übrigen die ganze weiche Anmut, die unsern Meister auszeichnet.

ZUSCHREIBUNGEN

a) Die Würzburger Zeit 1608—1620

8) Das Epitaph des Johann Konrad Kottwitz von Aulenbach, Domdekans von Würzburg, Custos von Mainz, Probst zu Haug und Wechterswinkel († 29. Dezember 1610) im Würzburger Dom (wohl zwischen 1615 und 1620 entstanden)[699]. (Abb. 98.) Auf einer von Volutenkonsolen getragenen Steinbank kniet auf einem breiten Kissen der vornehme Dechant in Levitentracht, ganz im Profil, lebensgroß, vollplastisch. Seine Andacht gilt einem Kruzifix, von dem heute aber nur das Kreuz übrig ist. (Auf Salvers Stich von 1775[700] ist auch der Heiland noch zu sehen). Das Kreuz steht auf einem eleganten Tischchen, das oben mit einem Tuch gedeckt und unten in einer geschmeidigen Volutenkurve zurückweicht, um einem Cherub mit Fruchtschnur Platz zu machen. Schon dieses kleine Mustermöbel erinnert an den Walldürner Altar, wo ähnliche zu einem Sporn sich emporbäumende Voluten in der Bekrönung vorkommen. Wappenpilaster und korinthische Säulen fassen das Hauptgeschoß ein, dessen Dachgebälk in der Mitte beseitigt ist, um die Dreieinigkeit aus der Attika hereinsegnen zu lassen. Deren schönbewegte, mit Wolken, Putten und mancherlei Zierat verbundene Gruppe, die mehr mit dem Stuckpinsel gemalt, als aus Alabaster geschnitten scheint, ist der entsprechenden Darstellung in der Höhe des Walldürner Altars sehr ähnlich, nicht nur im Motiv, sondern auch in Bewegung, Körperformen und Faltenwurf. — Neben dem Aufsatz standen noch zu Salvers Zeit die beiden Namenspatrone des Kottwitz, Johannes Evangelista und Bischof Konrad. Letzterer fehlt heute, der zarte Lieblingsjünger ist vereinsamt, beweist aber dafür am kräftigsten von allen Details, die Zusammengehörigkeit mit dem Heiligblutaltar. Er könnte wie ein Bote aus der dortigen Apostelversammlung des Abendmahls herübergekommen sein, so sehr gleicht er jenen an Körper, Seele und Kleidung. Unter anderm hat sich sein am Halse ausgeschnittenes Gewand zu derselben Falte verschoben, wie der Rock des Walldürner Jüngers links von Christus, und sein Knie hat sich ebenso spitz durchgedrückt, wie dort das Knie des hl. Petrus links vorne. — Das Epitaph gipfelt in einem ungewöhnlich schönen Wappen, an dessen Kurven sich zwei reizende

Putten schmiegen. Auch sie sind Vorläufer der Walldürner Kinder und das Motiv als solches ist außerdem in spätern Jahren noch dreimal von der Werkstatt verwendet worden: An der so gut wie beglaubigten kleinen Inschrifttafel an der Wallfahrtskirche auf dem Engelberg und an zwei Epitaphien der Lohrer Pfarrkirche. Nach alledem kann das Grabmal des Kottwitz — das aus Sandstein (oder Kalkstein?) und Alabaster besteht, wobei aber beide unter alter Farbe und neuer Tünche fast verschwinden — für eine völlig gesicherte Arbeit des Meisters gelten. Die Familie des Verstorbenen hatte zur Miltenberger Gegend Beziehungen, wie das große Klingenberger Epitaph beweist[701]. Die Erben mögen also auch aus landsmannschaftlichen Gründen den Auftrag gerade Zacharias erteilt haben, der zwar in Würzburg wohnte, aber aus Miltenberg stammte. Die stilistische Verwandtschaft mit dem Walldürner Altar rückt das Epitaph in dessen besondere Nähe, so daß es wahrscheinlich erst mehrere Jahre nach dem Tode des Dargestellten entstanden ist.

Zacharias hat bei diesem Hauptstück seiner Würzburger Jahre genau ebenso ein Werk des Hans im Auge gehabt, wie in Walldürn den Aschaffenburger Hochaltar. Nicht willkürlich hat man in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, als Pietro Magno den Dom durch seine Stukkaturen verwandelte, das Epitaph des Neithardt von Thüngen zu seinem Gegenstück gemacht. Sondern beide verlangten nach der Gegenüberstellung, weil sie sich, nicht nur äußerlich, mit den Augen suchten. Das Thema war gleich, die Größe annähernd dieselbe, der Stil verriet die Verwandtschaft der Urheber; die Ebenbürtigkeit aber war dadurch gewährt, daß Zacharias seinem Vorgänger nicht nachgelaufen ist, sondern versucht hat, ihm überall auszuweichen. An Originalität, Phantasie und feurigem Temperant konnte er sich mit dem Bruder nicht messen, aber er hat es verstanden, ihn in einer sehr wesentlichen Beziehung zu übertreffen, nämlich an Ruhe im Reichtum, an Einheitlichkeit. Unter den Mitteln, die er dazu benutzt hat, ist wohl das wichtigste die Fortlassung der Sockelkartusche, und ihre Ersetzung durch eine ganz schlichte, blockartige Tafel. Dadurch ist die Hauptfigur mit einem Schlage von der Konkurrenz vieler kleiner Motive befreit worden. Diese Tafel ist so ungewöhnlich, daß ich früher vermutet habe, sie könnte erst im frühen 18. Jahrhundert an die Stelle einer Kartusche getreten sein, als der Raum zwischen Sakristeitüre und Stuckdekoration für das ursprüngliche, ganze Grabmal zu eng geworden war. Aber sie scheint doch zum alten Bestande zu gehören und paßt auch gut zur übrigen Komposition. In

dieser ist auch sonst der absolutistische Gedanke mit großer Feinheit zur Geltung gebracht, durch eine sehr glückliche Verbindung fortschrittlicher und konservativer Mittel. Fortschrittlich ist, daß Zacharias sein Hauptgeschoß und seine Attika durch Einreißung der Grenzmauer in eins verschmolzen und daß er die oberen Figuren wie ein dekoratives Muster behandelt hat, worin das einzelne keine große Beachtung fordert. Konservativ dagegen, daß er trotz des durchbrochenen Daches das Gewölk des Himmels nicht in das Betgemach hat hereinfluten lassen, sondern ihm an der alten Grenze Halt geboten hat, wodurch die Distanz zwischen Beiwerk und Hauptfiguren gewahrt und dieser durch Freilassung der Hintergrundsplatte ein wirksames Relief gesichert worden ist. Konservativ ist außerdem und vor allen Dingen, daß er im Gegensatz zu Hans auf das alte Erbstück des Würzburger adeligen Grabmals zurückgegriffen, d. h. dem Stifter allein Lebensgröße verliehen hat. So kann sich sein Werk durch seine geistvolle Einheit neben der geistreichen Vielheit des Vorgängers behaupten, trotzdem es ihm an sprudelndem und prickelndem Leben bei weitem nicht gleichkommt. Beide gehören zu den elegantesten und geschmackvollsten Erzeugnissen der Zeit und repräsentieren zusammen mit Michael Kerns Grabmal des Bischofs von Aschhausen im reichen Museum des Würzburger Doms das frühe 17. Jahrhundert in würdigster Weise.

9) Das Epitaph des Julius Ludwig Echter von Mespelbrunn, Domherrn von Würzburg, Bamberg und Mainz († 1609), errichtet von seinem Onkel Fürstbischof Julius in der Sepultur des Würzburger Doms[702]. Auf seine nahe Verwandtschaft mit dem vorigen hat schon Mader im Inv.-Werk[703] hingewiesen. Die Hauptmotive sind dieselben: Der Domherr in Levitentracht, freiplastisch vor einem Betpult kniend; darüber ein Relief der Dreieinigkeit in Wolken, hier in der Variante des Gnadenstuhls. Die Ausführung ist ähnlich, besonders am Gewande des Adoranten und dem nackten Körper Christi. Der spitzbärtige, angestrengt nach oben schauende Kopf des Nipoten hat dieselbe Schädelform und Haltung, dieselbe eindrucksvolle Linie von der Bartspitze bis zum Adamsapfel wie der Judas im Walldürner Abendmahl. Das Epitaph ist wahrscheinlich das älteste erhaltene Werk Zacharias Junckers, denn sein ziemlich kleinlicher, von technischen Ungeschicklichkeiten noch nicht freier Stil stellt es auf eine frühere Stufe als das Denkmal des Kottwitz. Es wirkt auch weniger persönlich als dieses. Die Voluten mit Engelköpfen, die nebst knorpeligem Rollwerk und Fruchtbündeln die

Umrahmung der Inschrifttafel bilden — welche in ihrer mächtigen Größe das Epitaph am stärksten vom vorigen unterscheidet — erinnert allzusehr an Hans (etwa an dessen Epitaphien Hack und Reinhelt in Aschaffenburg) und die kahlen knorpeligen Voluten am Betpult wieder allzusehr an Michael Kern (welcher ähnliche u. a. an seinem Grabmal des Bischofs von Gebsatel in Bamberg[704] verwendet hat). Man ist dabei leicht etwas ungerecht gegen dieses Werk, weil es an einer der verwahrlosten Wände der Domsepultur hängt und selber verschmiert[705] und beschädigt ist. Früher hat es, wie wieder ein Stich von Salver[706] verrät, drei bekrönende Statuetten gehabt: Links einen Moses, rechts einen Johannes den Täufer, in der Mitte einen auferstandenen Heiland. Wären diese noch vorhanden, so hätte die Inschrifttafel ein stärkeres Gegengewicht und würde sich etwas bescheidener ausnehmen. Bei allem Kleinlichen, Zerbrochenen und Beschmutzten darf jedenfalls die echt Junckersche Linienanmut in der Komposition des Mittelgeschosses nicht übersehen werden. Der Adorant mit seinem Betpult und die Dreieinigkeit in ihren Wolken sind hier in einer einzigen Säulenädikula untergebracht, aber in verschiedener Tiefe, etwa so, als ob man durch ein offenes Fenster in den Himmel sehe. Die Taube des heiligen Geistes, die Köpfe von Gottvater und Sohn betonen die Mittelachse und liegen doch zugleich auf einer prachtvollen Kurve, die sich am Körper Christi entlang durch das ganze Relief schwingt, in der untersten Ecke auf die Schräge des Betpultes stößt und in dieser und der Figur des Adoranten ihre Gegendiagonale findet. Andere Kurven werden erstens durch den Mantel Gottvaters, seine Tiara und die Taube des heiligen Geistes gebildet, zweitens durch den Kopf Christi, seinen ausgestreckten Arm und einen knienden Engel, drittens durch einen anderen Engelkopf, Christi Knie und den Kopf des Echters. Dieses System geschwungener Schrägen, das durch mehrere kleinere ergänzt wird, gibt dem Ganzen einen sehr schnellen Pulsschlag und hält es merkwürdig in der Schwebe zwischen Spannung und Lösung. Es gibt ihr den Charakter vornehmer Eleganz. Wie bürgerlich bieder wirkt doch neben dieser adeligen Dreieinigkeit alles, was ein Michael Kern geschaffen hat!

10) Die Reste eines Altars mit dem Alabasterrelief einer Kreuzabnahme in der Dorfkirche zu Gänheim (Bezirksamt Karlstadt, zwischen Arnstein und Werneck)[707]. Schon Gertrud Gradmann[708] hat als seine „Stileigentümlichkeit" den auffallend „schrägen Zug" hervorgehoben, „der durch alle Linien geht: Reliefkompositionen, Gewänder, Giebel"

— und daraufhin das Kunstwerk mit Recht Michael Kern abgesprochen, dem es im unterfr. Inv.-Werk zugeschrieben worden war. Diesen schrägen Zug hat es mit der Dreieinigkeit des Echterschen Epitaphs gemein und ebenso seinen vornehmsten Repräsentanten, die Figur des Heilands. Der vom Kreuz Herabgenommene schwebt in der Mitte des Bildes, von mehreren Männern, die auf Leitern stehen, gehalten, unten von Frauen usw. beklagt[709]. Die flüssigen Linien, in denen sich das Ganze bewegt; die gefühlvolle Hingabe der zarten Gestalten; die weiche, flache, ein wenig flaue Behandlung des Alabasters wird jeden, der den Walldürner Altar kennt, an diesen erinnern. Das Gänheimer Relief ist ein charakteristisches Werk des Zacharias und so fein ausgeführt, daß es schwerlich von Hause aus für die kleine Dorfkirche bestimmt gewesen ist. Ursprünglich ist es wahrscheinlich mit dem ganzen Altar in einem größeren Gotteshause gewesen, vielleicht in einem Würzburger, das sich seiner alten Einrichtung bei einem Umbau des 18. Jahrhunderts oder einer „stilgerechten" Restauration des 19. entledigt hat. (Das Neumünster, für das Zacharias nachweislich gearbeitet hat — „marmelsteinerne" Altäre, die wahrscheinlich aus Alabaster waren — kommt an erster Stelle in Frage.)

Das Giebelgehäuse wird von zwei glatten korinthischen Säulen, deren Kapitäle an die Miltenberger Kanzel erinnern, getragen. Zwei Mädchenengel liegen auf den geschwungenen Schrägen. Zwischen ihnen ist ein echt Junckersches Kartuschenmedaillon mit einem Mädchenkopf angebracht. Neben der kleinen Ädikula stehen die Statuetten der heiligen Ottilie und Katherina, erstere im Typus der Walldürner Elisabeth, letztere der dortigen Katherina ähnlich. Ein paar Putten sind an anderen Stellen der kleinen Kirche verstreut. Trotz der Verwandtschaft mit dem Echterschen Epitaph und dem Walldürner Altar dürfte dieses Werk erst um 1630 entstanden sein (1628 mahnte das Neumünster den Künstler wegen nicht gelieferter Altäre), denn der sehr bewegte, knittrige und malerisch verschmolzene Stil erinnert schon an das Lohrer Epitaph Koler von 1635 und an den Schneeberger Altar, der wahrscheinlich erst nach 1640 entstanden ist.

11) Das Alabasterrelief eines heiligen Abendmahls im städtischen Luitpoldmuseum zu Würzburg[710]. (Abb. 99.) Es hat alle Merkmale, die ich in Walldürn als für Zacharias charakteristisch hervorgehoben habe: Die vielen Bohrlöcher, die gefühlvolle Neigung der kurzhalsigen Köpfe, die tränenselige Stimmung, die Verbindung von Bewegung mit

etwas zimperlicher Zierlichkeit. In sein jetziges Altersheim ist es als schwerkranker Invalide gekommen, nachdem es das Unglück gehabt hatte, als Bildstock im Dorfe Bergtheim (B. A. Würzburg) von einem dortigen Bauern umgefahren zu werden. Früher soll es in der Kirche gewesen sein und noch früher mag es ebenfalls ein Würzburger Gotteshaus geziert haben (vielleicht den Altar von 1517 im Neumünster). Denn es ist eine sehr feine Arbeit aus allerbestem elfenbeinfarbenen Alabaster — genau demselben, den Zacharias in Walldürn benutzt hat — und es hat ohne Zweifel zu einem größeren Altar gehört, denn es verlangt mit seinen ausgesägten oberen Figuren nach einer Hintergrundsplatte und mit seiner schrägen Komposition nach einem Gegenspieler. Die Stellung des Tisches und die Gruppierung der Figuren entspricht im großen ganzen dem Relief vom Aschaffenburger Schloßaltar — Zacharias hat auch hier zu Hans hinübergeschielt — aber was dort männlich stark war, ist hier pagenhaft zart geworden, der dortige Sturm ein säuselndes Geseufze.

12) Der Taufstein in der Pfarrkirche zu Eibelstadt (Unterfranken, B. A. Ochsenfurt)[711]. (Abb. 100, 101.) Sein rundes Becken mit senkrechten Wänden wird von vier Voluten umklammert und durch Vermittlung eines Wulstes von einer kurzen, dicken Säule getragen, die eine tellerartige Scheibe zur Basis hat. Diesen Kalksteinkern von schlichter Zweckmäßigkeit, den jeder bessere Steinmetz ausgehauen haben könnte, hat Zacharias Juncker mit Alabasterskulpturen geschmückt, die zu den feinsten der Zeit gehören und den Taufstein zum weitaus vornehmsten im ganzen Maingebiet machen. Seine Hand ist am leichtesten an den Putten zu erkennen, von denen sechs[712] in ganzer Figur, zirka 45 cm hoch, nackt bis auf Mäntelchen um den Fuß, herumstehen und acht weitere in Form von Engelköpfen, vier an den senkrechten Wänden des Beckens über den Voluten, vier an seinem schrägen Boden angebracht sind. Diese stimmen genau mit den Walldürner überein. Die Köpfchen mit denen, welche dort an den Seitenwänden der Predella hängen (stumpfnäsige Profile, dreifach geschichtete Brustflügel, Lockenkranz mit Bohrlöchern, glattes Haar auf dem Hinterkopf); die ganzfigurigen, besonderen mit den beiden, die zwischen der Predella und den Altarflügeln vermitteln (wobei besonders auf die etwas trüben Augen und die dicken, über die Brust vorgreifenden Arme hingewiesen sei). Das Motiv der Statuetten um die tragende Säule ist wohl von den Kanzeln Johann Robyns, Michael Kern, Hans Junckers entlehnt, aber von Zacharias seinen besonderen Bedingungen fein angepaßt worden. Die nackten Kinder — die

stehenden haben keine Flügel — erinnern nicht nur an die Bestimmung des Taufsteines, sondern schmiegen sich auch mit ihren weichen Körpern seinen runden Formen besonders harmonisch an, zwangloser als es mit Figuren erwachsener Heiliger zu erreichen gewesen wäre. Sie haben sich an ihn angesiedelt wie Gebüsch an einem Felsblock und durch ihr Volumen das seinige so weit verstärkt, daß das Auge ihm die Kraft zutraut, das schwere Becken zu tragen. Dieses Becken ist durch die Voluten in vier lange schmale Felder zerlegt, welche rechteckig vertieft und mit unbemalten, nur leicht vergoldeten Alabasterreliefs gefüllt sind. (Von der Vergoldung sind nur noch spärliche Reste erhalten.) Alle vier enthalten Darstellungen, die zum Sakrament der Taufe in Beziehung stehen; alle vier sind entsprechend dem schmalen lang gezogenen Format kleinfigurig und ausführlich erzählend. Vorn nehmen Petrus und ein anderer Apostel eine große Menge Volks in die christliche Kirche auf; links wird das Jesuskind beschnitten, rechts Christus in einsamer Gegend von Johannes getauft; hinten scheint der hl. Kilian die ersten Franken zu Christen zu machen[71a]. Die Landschaft auf dem Relief der Taufe Christi enthält Bäume von genau derselben Art, die ich bei den Walldürner Reliefs beschrieben habe, und auch eine ähnliche Waldbrücke wie das dortige Heimkehrbild. Außerdem haben die Eibelstädter mit den Walldürner Reliefs die lebhafte Erzählerfreude gemein, die gedrängten und doch weiträumigen Kompositionen, die kleinfigurige Zierlichkeit, die Selbständigkeit der Erfindung und die Freude an altertümlichen, „historischen" Details. Die Beschneidung Christi und die Taufe der Franken werden nämlich im Kostüm des frühen 16. Jahrhunderts gefeiert, was nur zum Teil durch graphische Vorbilder erklärt werden kann. Die erstere verdankt allerdings eine ihrer Figuren, einen Leuchterträger, dem Holzschnitt der Beschneidung aus Dürers Marienleben, aber die übrigen und das ganze Bild der Rückseite scheinen eigene Erfindungen des Zacharias zu sein. Als solche sind sie zwar nicht ganz so frisch wie die Walldürner Heiligblutbilder, aber doch viel interessanter als die große Masse ihrer schematisierten, verwelschten Zeitgenossen. Das gilt auch von den beiden anderen Reliefs, obgleich hier die Figuren antikisch gekleidet sind und auch sonst den Konventionen der italienischen Hochrenaissance entsprechen. Was diese interessant macht, ist weniger das einzelne als die ganz vorzügliche Gesamtkomposition. Gerade diese beiden Reliefs sind aber für den Eindruck des Taufsteins entscheidend, weil das eine seine vordere, das andere die dem Hauptschiff der Kirche zugekehrte Seite schmückt. Sie bil-

den einen wirkungsvollen Kontrast: In dem einen ist ein dichtes Menschengewühl, in dem anderen eine waldige Einöde gegeben. Beide Gegenstände konnten nur malerisch bewältigt werden, d. h. durch eine nur andeutende, summarisch zusammenfassende Behandlung vieler Einzelheiten. Im ersten Falle ist das entschieden besser gelungen als im zweiten. Wie die vor den Aposteln hingekniete Menge mit unzähligen Köpfen allmählich in der Ferne verschwindet, das ist wirklich „impressionistisch" gegeben; die allzu flach modellierte Landschaft sieht dagegen leerer aus als sie es wirklich ist. Das Wichtigste aber ist, daß diese malerische Behandlung sich mit den Kompositionsmethoden der klassischen Kunst vertragen und verbündet hat. Das ist nicht nur bezeichnend für die Altes und Neues gern kombinierende Art des Zacharias und seiner Zeit, und weist nicht nur dem Taufstein seine entwicklungsgeschichtliche Stelle auf der Grenze zwischen Renaissance und Barock an, sondern erhebt ihn auch aus den engen Kreisen der unterfränkischen Lokalgeschichte in die weit größeren der kunsthistorischen Musterbeispiele für die verschiedenen Möglichkeiten der Reliefkomposition. Es klingt sonderbar, ist aber doch wahr, daß das raumlose Flächenrelief der klassischen Antike und Hochgotik und das räumliche Tiefenrelief der Frührenaissance und des Barock selten so harmonisch kombiniert und verschmolzen worden sind wie an dem kleinen Taufstein des winzigen Mainstädtchens. Landschaft oder Innenraum sind hinreichend angedeutet, um Luft und Tiefe in die Bilder zu bringen, aber nicht stark genug, um sie in Bühnenbilder mit vielen Kulissen zu verwandeln (wie etwa Donatellos Paduaner Bronzereliefs), oder gar in Fenster, welche den Blick in die Unendlichkeit eröffnen (wie manche Reliefs Ghibertis oder seines nordischen Nacheiferers Alexander Colin). Mit diesen haben sie die Schichtung aus vielen Ebenen gemein, mit den Reliefs der klassischen Zeitalter die Aufreihung der Figuren längs der Vorderfläche, den Charakter des Flächenmusters, nicht des Flächendurchbrechers. Gleich vielen Reliefs der Frührenaissance und des Barock enthalten sie Massenszenen, aber gegliedert und geordnet nach den Regeln der Klassik: Mit den Mitteln der Herausziehung des Wichtigsten in den Vordergrund, der symmetrischen Komposition, der Eckpfeilerfiguren. Der flutende Strom des Weltgeschehens ist zwischen Dämmen beruhigt, nicht wie an manchen Schlachtenreliefs am Insbrucker Maximiliansgrabmal nur mit dem Netze des zufälligen Hineingreifens gefangen. Die italienische Hochrenaissance der Sansovino usw. hatte die Landschaft ganz aus dem Relief verbannt. Der nieder-

ländische Klassizismus der Florisschule hatte mit ihr den Hintergrund oft allzu sehr aufgeregt (z. B. am Lettner von Tournai). Wenn Zacharias die goldene Mitte getroffen hat, so verdankt er das zum Teil der friesartigen Schmalheit seiner Felder (die keine Füllung über den Köpfen der Figuren verlangten), vor allem aber doch seiner glücklichen Natur, die die raffaelische Kunst des richtigen Wählens verstand.

Die Datierung des Taufsteins ist bei der großen Ähnlichkeit, die zwischen manchen weit auseinanderliegenden Werken des Meisters besteht, nicht leicht. Die Lage Eibelstadts in nächster Nähe Würzburgs und der Umstand, daß Putten und Reliefs etwas weniger routiniert gearbeitet sind als die Walldürner, machen es wahrscheinlich, daß er noch in der Würzburger Zeit, also vor 1620, entstanden sei. Andererseits befindet sich in derselben Kirche Nr. 13) das winzige Alabasterepitaph eines im Oktober 1626 verstorbenen Töchterleins des Johann Georg Krauschent, domkapitelschen Kellers zu Eibelstadt[714], das so aussieht, als ob es neben dem Taufstein, vielleicht im Auftrage desselben Bestellers, gearbeitet worden wäre, und das doch nicht vor 1627 entstanden sein kann. Das dicke kleine Mädchen steht im flatternden Hemdchen, ein Kränzlein im aufgelösten Haar, ein paar Blumen in der Linken, einen Schädel in der Rechten, vor einer flachen Rundnische — als ein irdisches Schwesterchen der Kinderengel des Zacharias. Den untersten Teil des kaum 55 cm hohen, in die Wand eingemauerten Denkmälchens bildet eine weit ausladende Inschriftkartusche, dessen nachlässig hingeschmierte Ohrmuschelformen für die flüchtigeren Erzeugnisse der Werkstatt — wie sie besonders in Miltenberg und Lohr zu finden sind — charakteristisch sind.

14) Das Steinaltärchen in der Burckardusgrotte zu Homburg a. M. (B. A. Marktheidenfeld)[715]. Ich kenne es leider nur aus der Teilabbildung im unterfr. Inv.-Werk und kann daher nur mit Zurückhaltung urteilen. Außer dem reproduzierten Gethsemanerelief — das sicherlich nicht, wie Feulner im Inventarwerk schreibt, aus Marmor, sondern jedenfalls aus Alabaster ist — soll er noch „seitlich die Figuren von St. Burckard und S. Nicolaus und im Aufsatz einen Engel mit Kreuz und Dornenkrone enthalten". Die Inschrift an der Predella nennt einen Mag. Nicolaus Molitor de Regenbach als Stifter und 1613 als Entstehungsjahr. Wichtig ist die Nachricht, daß es aus der Würzburger Domkrypta stammen und erst 1721 nach Homburg gekommen sein soll. 1613 reparierte Zacharias „Bilder" in der neuen Sakristei des Würz-

burger Doms — der Zeit und dem Orte nach könnte er also sehr gut auch dieses Altärchen gearbeitet haben. Der Stil des, wie es scheint, sehr flachen Reliefs ist etwas unpersönlich, aber die zarten Köpfe, die eng gereihten und flüssig geschwungenen Falten der wie aus feinem Leinen genähten Gewänder, die perspektivisch nicht gelungene, aber sehr in die Tiefe geführte Landschaft sind doch deutliche Kennzeichen seiner Art. Dazu passen auch die Säulen mit den glatten Schäften und den etwas gleichgültigen korinthischen Kapitälen und noch mehr die Cherubim, deren Flügel, ähnlich wie in Walldürn, dem Stein in etwas unvollkommener Weise, nämlich durch Einritzung der Federn, abgewonnen sind. Nach Zeit, Ort und Qualität käme außer Zacharias nur noch Michael Kern als Künstler in Frage. Dessen erzählende Reliefs sind aber stets derber, knochiger, dramatischer, männlicher. Wie er die Gethsemaneszene dargestellt hat, kann man an der Würzburger Domkanzel sehen.

b) Die Walldürner und Miltenberger Jahre während des Dreißigjährigen Krieges (1620—48)

15) Der Marienaltar im südlichen Seitenschiff der Miltenberger Pfarrkirche (1624)[716]. (Abb. 102 und 103.) Er ist erst 1825 aus einer abgebrochenen Marienkapelle an seinen jetzigen Ort gekommen, bei welchem Umzug er wahrscheinlich mit dem halbrunden Untersatz aus rot angestrichenem Holz beschenkt worden ist, dessen Flächenornament aus zusammengebundenen Lanzettenblättern in seiner phantasielosen Steifheit wie verwaschenes Empire aussieht. Auch nach Abzug dieser Zutat, der ihm heute mehr das Aussehen eines Epitaphs gibt, bleibt sein Aufbau ungewöhnlich: Ein breiter aber niedriger Sockel, auf dem das Obergeschoß wie ein Kapellchen auf einer Terrasse stehen würde, wenn nicht seitlich daranhängende Medaillons mit Voluten und die völlig bildmäßig gegebenen Reliefs jeden Gedanken an Architektonisches ausschlössen. Das Altärchen von kaum 2 m Höhe ist nur ein Rahmen für Alabasterbilder. Es selber besteht aus rotem Sandstein, ist aber durch Anstrich teils in roten, weiß gefleckten, teils in schwarzen, grau gestreiften Marmor verwandelt. Die Reliefs, ein größeres, ein mittleres und fünf kleine, sind unbemalt und schildern das Marienleben: Heimsuchung und Flucht sind unverkennbar, aber doch ziemlich frei den Hauptgruppen in Dürers berühmten Holzschnitten nachgebildet; das Hauptbild, Weihnachten variiert eine Komposition des Bassano, aber nicht direkt nach Stichen, sondern nach dem fast

gleichgroßen Relief im Aschaffenburger Katharinenspital. Dieses ist, so gut wie sicher, eine Arbeit Hans Junckers, und auch unser Werk ist von Mader[717] für diesen annektiert worden. Nicht ohne gute Gründe, denn die beiden Anbetungen sind nicht nur in der Komposition, was wenig besagen würde, sondern auch in der Ausführung höchst ähnlich. Die Puttenköpfe, an den Pilastern und besonders an den Seitenmedaillons, erinnern an die Kanzel in der Schloßkapelle, und die Bäume in der Heimsuchung und Flucht nach Ägypten haben den Eichentypus, der nicht für Zacharias, sondern für die Spätwerke des Hans charakteristisch ist. Trotzdem halte ich das Miltenberger Altärchen für eine Arbeit des ersteren, der den bewunderten Bruder nur besonders genau kopiert hat. Die beiden Weihnachtsbilder unterscheiden sich am meisten in der oberen Hälfte (die bei beiden separat gearbeitet ist), wo die Engel das Spruchband mit dem „Gloria in Excelsis Deo" halten. In Miltenberg ist statt der plastischen dreieckigen Gruppe ein malerisches Gewirr schwalbenartig durcheinanderfliegender Geschöpfe gegeben, ein bekleideter erwachsener und drei nackte kindliche Engel. Diese gehören nicht zur muskelfesten Rasse des Hans, sondern zum weichlichen, nackensteifen, etwas kurzarmigen des Zacharias; sind platt gewalzt wie die Putten an der Miltenberger Kanzel und schräg geschwungen wie die Christusfiguren am Würzburger Echterepitaph und an der Gänheimer Kreuzabnahme. In der unteren Hälfte sind alle Figuren etwas verändert, am meisten der jüngste Hirte, der nicht mehr die Mütze lüftet, sondern in komplizierter Stellung den beiden anderen über die Schultern guckt. Wichtiger aber ist, daß allen Figuren die klare Sehkraft geraubt ist, indem alle Augen ohne Iris gemeiselt sind, was ihnen zusammen mit den offenen Mündern einen unangenehm blöden Ausdruck gibt. Dieses Fehlen der Augensterne ist aber wieder ein Kennzeichen des Zacharias, der gerade durch dieses Mittel am Walldürner Altar und der Miltenberger Kanzel den schwärmerischen Blick seiner Gestalten ins Himmelnde gesteigert hat. Hans hat in seinen Spätwerken, besonders in der Schloßkapelle, die Iris stets sorgfältig mit dem Messer eingeschnitten. Der Kopf des Josef hat in Miltenberg einen strähnigen Bart bekommen, von jener selben Art, wie ihn der Ambrosius der Miltenberger Kanzel und viele andere Figuren des Meisters haben. Derselbe Kopf kommt auch in drei der kleinen Reliefs vor, als Beweis, daß alles von einer Hand ist und nicht etwa Hans dem Bruder mit den kleinen Sachen, die am meisten an ihn erinnern, unterstützt hat. Außerhalb des Hauptbildes zeugen besonders die in S-Form

weit ausschwingenden Mäntel in der Krönungsszene und der Verkündigung für Zacharias, der ähnliche Kurven oft, z. B. am Epitaph Kottwitz und am Schneeberger Altar gezogen hat, oder die etwas kleinliche Knittrigkeit der Dreifaltigkeitsfiguren, oder die kapitällosen Pilaster der Rahmenleisten, die genau denen an der Michaelsnische und dem großen Wappen auf dem Engelberg entsprechen. Die von Voluten und Cherubim sehr geschmackvoll eingefaßten Medaillons erwecken dieselbe Empfindung falterhaften Gaukelns, wie die Putten oben auf dem Walldürner Altar, aber könnten an sich natürlich auch von Hans entworfen und von Zacharias an seinem Hauptwerk nur nachgeahmt worden sein. Wenn jedoch Hans 1624 überhaupt noch lebte, so hatte er damals jedenfalls den kleinen, weichlichen und überempfindsamen Stil schon hinter sich. Zacharias wohnte in dem Jahr, das die Inschrift nennt, wahrscheinlich in Walldürn, aber kann natürlich das kleine Werk auch dort neben seinen großen Sachen gearbeitet haben. Die Inschrift[718] teilt außer der Jahreszahl usw. auch noch den Namen des Pfarrers mit, unter dem der Altar errichtet worden ist: Er klingt dem des Künstlers sehr ähnlich, „Magister Joannes Jung". Dieser Herr ist später Pfarrer in Walldürn geworden und hat als solcher am 26. April 1630 dem Zacharias einen Sohn in Miltenberg aus der Taufe gehoben, nachdem eine Jungfer Elisabeth, Tochter des Philipp Jung schon 1627 bei einer gleichnamigen Tochter des Meisters Pate gestanden hatte[719]. Dies Freundschaftsverhältnis mag dazu beigetragen haben, daß der Pfarrer die Bestellung des Altars veranlaßte und auf Zacharias übertrug.

16) *Das nördliche Seitenportal der Walldürner Kirche*[720]. Es ist der wichtigste Rest vom Erweiterungsbau des Würzburger Hans Hess von 1626, der sich in den Neubau von zirka 1700 herübergerettet hat. Daß Zacharias daran beteiligt ist, beweisen die Posaunenputten, die in den Bogenzwickeln liegen und die Spiralvoluten und Fruchtschnüre, die das darüber befindliche Fenster einfassen. Diese entsprechen genau den Putten und bekrönenden Voluten am Heiligblutaltar, zu dem man durch eben dieses Portal gelangt. Nur sind sie im härteren roten Sandstein flüchtiger ausgeführt und draußen natürlich ein wenig verwittert. Unter den Steinmetzzeichen ist besonders oft eines zu bemerken, daß auch sonst an Arbeiten der Werkstatt, z. B. an einem Wappen in Großheubach zu finden ist: Vielleicht ist dies das Zeichen des Zacharias. Auch Michael Kern hat ein Steinmetzzeichen geführt. Der Entwurf zu dem eleganten Portal könnte auch von Zacharias herrühren,

einzelne Teile, wie das Beschlägornament an den Säulentrommeln, sind aber sicher von andern gemacht, worauf auch die zwei andern Steinmetzzeichen, die neben dem obigen vorkommen, hindeuten[721].

Das Altärchen in Miltenberg, das Portal in Walldürn und vielleicht auch der Taufstein in Eibelstadt dürfen die einzigen Arbeiten sein, die Zacharias neben seinem Hauptwerk auszuführen die Zeit gefunden hat[722]. 1626 war wahrscheinlich der Heiligblutaltar fertig. Seit dem Dezember 1624 wird der Meister in Miltenberg genannt. In den folgenden 20 Jahren hat er nur solche Werke verfertigt, denen man den relativ billigen Preis leicht ansieht. Obgleich sie zum Teil viel eleganter sind als die Kanzel von 1635, gleichen sie ihr doch alle in der mehr oder weniger flüchtigen Ausführung, dem mehr gattungsmäßigen, als individuellen Charakter und nicht zuletzt im Material — denn sie sind mit einer einzigen Ausnahme sämtlich aus dem roten oder gefleckten Sandstein der berühmten Miltenberger Brüche. Manche von ihnen sind als Denkmaltypen interessant, sei es als Spätexemplare absterbender, sei es als frühe neuaufkommender Gattungen.

17) Die Fassadengruppe der Heiligen Elisabeth mit dem Bettler an der Kapuzinerkirche zu Aschaffenburg[723]. Die Heilige steht in einer Muschelnische und gießt einem halbnackten, zu ihren Füßen balanzierenden Bettler aus einer Deckelkanne einen Trunk in seinen Krug. Die ganze Gruppe steht der entsprechenden am Walldürner Altar sehr nahe. Die Heilige hat hier wie dort ein hageres Gesicht und dicht einhüllende knittrige Gewänder. Die geschickte Leerheit der Formen (auch die der gleichsam ausgelaugten Voluten) grüßt schon von ferne das 18. Jahrhundert. Diesem greift die Gruppe auch insofern vor, als sie eben in einer tabernakelartigen Nische an einer Fassade steht (allerdings in einer Kirchenfassade, aber an einer, die sonst ganz leer ist). Die gotische Sitte, die Häuser durch Madonnen und andere Heiligenstatuen zu weihen, war in der Renaissance so gut wie abgekommen. Am Main wenigstens haben sich kaum Figuren aus dieser Zeit erhalten. Erst der Barock hat den Typus wieder zur Blüte gebracht. Die Aschaffenburger Elisabeth ist eines der frühesten Exemplare, am Main vielleicht das allerfrüheste. Vor 1630 kann sie kaum entstanden sein.

18) Das Grabmahl des Malteserritters Johann Walter von Kerpen (ermordet 1627) in der Vorhalle der Pfarr-

kirche zu Lohr[724]. Der noch junge Ritter steht frontal in einer Säulennische, gekleidet als Kürassier des Dreißigjährigen Krieges. Das Malteserkreuz schmückt den Brustharnisch, der Helm steht auf einem hohen Postament hinter ihm. Er hat die linke Hand darauf gelegt und stützt die rechte auf ein Stöckchen (dieses Motiv wie bei Carol Rudolph Echter). Links hinter ihm liegt ein im Geschmack der Zeit mit Schnurr- und Knebelbart zurechtfrisierter Löwe, dessen strähniges Lockenhaar die für Zacharias charakteristischen Bohrlöcher aufweist. In der Tiefe des Raumes ist ein flaches Wandaltärchen mit einer Kreuzigungsgruppe zu sehen: Ein ähnliches Gebilde, wie sie so zahlreich am Heiligblutaltar vorkommen. Die Nische trägt oben über einem stark vorgekröpften Gebälk einen Wappenaufsatz und daneben die stehenden Figuren der Tugenden. Unten wird die übliche Inschrifttafel von zwei Konsolen eingefaßt, an denen Cherubim nach unten blicken, und von einer abschließenden Kartusche, die ebenfalls mit einem Engelkopf und den Fruchtschnüren geschmückt ist. Die Konsolencherubim kommen an der Miltenberger Kanzel ähnlich vor. Das Denkmal ist wieder ein ausgesprochen konservatives Werk: Eines der letzten Rittergrabmäler nach dem alten Schema der lebensgroßen Frontalfigur vor der Hintergrundsplatte mit Umrahmung. Von eigentlicher Ritterstimmung ist aber wenig mehr zu verspüren. Der Malteser ist nur noch eleganter Kavalier, nicht frei von Phlegma und Sentimentalität. Er ist eben ein Geschöpf des Zacharias Juncker — ein liebenswürdiger Weichling, der dazu neigt, sowohl körperlich als seelisch, Fett anzusetzen.

19) Das Straßendenkmal für denselben Ritter zwischen Aschaffenburg und Schönbusch, an der Stelle, wo er am 6. Februar 1627 ermordet wurde (errichtet laut Inschrift von seinen Brüdern 1628)[725]. Zwischen Bäumen steht ein mächtiges Würfelpostament, darauf ein Freikreuz mit lebensgroßem Heiland, zu dessen Füßen der Adorant als lebensgroße Freifigur. Das Denkmal ist am Main einzig in seiner Art. Ein altes Motiv der Grabplastik ist ins Freiplastische übersetzt und auf mächtigem Sockel in die freie Landschaft hinausgestellt. Ein gesunder Rest reliefmäßiger Gebundenheit ist aber noch vorhanden — das frontale Kreuz sichert den rückwärtigen Halt. Die Formen sind sehr konventionell. Für Zacharias sprechen außer den allgemeinen Gründen die große Weichheit und der Konservatismus im Neuen. Unserem Meister ist es stets am angenehmsten

gewesen, wenn er alles Quergestellte, alle Halb- und Dreiviertelprofile vermeiden und nur frontale und Ganzprofilfiguren kombinieren konnte.

20) *Das Epitaph des zehn Wochen alten Knaben Georg Friedrich von Kerpen* († 1629) *im Chor der Pfarrkirche zu Lohr* (ihm gesetzt von seinem Vater, einem kurmainzischen Oberamtmann)[726]. Es ist das einzige Alabasterepitaph der Miltenberger Jahrzehnte. Bis auf die Inschrifttafel in Schiefer ist alles, auch der architektonische Rahmen aus dem kostbaren Material und die Größe und der Figurenreichtum beweisen ebenfalls, daß dem schmerzerfüllten Vater für seinen früh dahingeschiedenen Liebling das Beste gerade gut genug gewesen ist. Nur der Künstler hat sich wenig Mühe gegeben. Seine Architektur — zwei aufeinander gestellte Säulennischen mit Inschriftsockel und Wappenaufsatz — ist trocken und lieblos; seine Figuren sind in unerfreulich knittrige Gewänder gewickelt, zum Teil fehlerhaft im Körperbau, wie in höchster Eile zurecht gemacht. Der Aschaffenburger Schloßaltar ist wieder gründlich zu Rate gezogen: Der dortige Täufer hat dem hiesigen Figur und Motiv, der dortige Gekreuzigte und seine trauernde Mutter haben der Pietà ihren Typus geliehen. Wer aber nach diesen Ähnlichkeiten vermuten wollte, daß Hans selber das Epitaph gearbeitet haben könnte, dem kann nicht nur das späte Entstehungsjahr entgegengehalten werden, — 1629/30 war Hans wahrscheinlich schon an die fünf Jahre tot — sondern auch die Formen der seitlichen Ausladungen (die bei nicht ungefälligen Volutenmustern doch wie zerfetzte breite Lappen heraushängen), der kleinliche Gewandstil, die kraftlosen und allzu kleinköpfigen Figuren. Für Hans ist das Ganze viel zu nachlässig. Nur Zacharias konnte in der Periode seiner Unlust in so schnellfertige Scheineleganz verfallen.

21) *Das Epitaph des Ratsbürgers Johann Koler und seiner Familie* († 20. Okt. 1635), *an der Außenwand der Pfarrkirche zu Lohr*[727], aus rotem Sandstein, steht in der Qualität viel höher, ja es ist überhaupt das Beste, was Zacharias in diesem billigeren Material gearbeitet hat. Die Zierlichkeit der Reliefs, die Flüssigkeit der Linien, die Zartheit der Beseelung, beweisen deutlich, daß der Meister, wenn er nur wollte, dem härteren Stein ebensolche Feinheiten abgewinnen konnte, wie dem weichen Alabaster. Zwischen schlanken korinthischen Säulen, die genau denen des Walldürner Altars und der Miltenberger Kanzel entsprechen, ist im breiten Felde die Beweinung Christi dargestellt: Wie gewöhnlich bei Zacharias eine

reine Profilgruppe, die in dem strengeren Renaissanceschema des rechtwinkligen Dreiecks eingeschrieben ist, aber am Fuß ein Gegengewicht in den stehenden Figuren der klagenden Maria und des Johannes erhalten hat. Der schöne schlanke Heiland, der beturbante Nikodemus usw. erinnern besonders an die Gänheimer Kreuzabnahme. Im Hintergrunde sind in ganz zartem Relief die beiden Schächerkreuze und zwei Bäume mit den charakteristischen breiten, spitzblättrigen Zweigen gegeben — die ganze Szene ist auf einen sockelartigen Unterbau gestellt, an dem Vorhänge ausgespannt sind, vor welchen die Stifterfamilie kniet. Außerhalb der Ädikula stehen auf Volutenpostamenten Johannes der Täufer (im Typus von Hansens Magdalenenaltar) und eine junge weibliche Heilige mit einem Kirchenmodell. Die Inschrifttafel unten hat eine schöne Einfassung aus zwei stehenden Engeln, knorpeligen Voluten, Früchten und einer Maske. Sie erinnert an die Kartusche auf dem Engelberg. Die Bekrönung besteht aus einer elliptischen Kartusche mit einer stürmisch bewegten Auferstehung und zwei Giebelfragmenten, auf denen sichs zwei Putten in sehr freien und weichen Stellungen wohl sein lassen, (einer ist leider fast ganz zerstört). Dieser Teil ist dem rauschenden Walldürner Finale höchst verwandt und an stürmischer Anmut ebenbürtig. Unter allen Sandsteinepitaphien, die an den Außenwänden fränkischer Kirchen der Witterung ausgesetzt sind, verdiente kaum ein zweites so sehr eine Überführung in das besser geschützte Innere.

Nicht unfeine, aber flüchtige und über das Typische kaum oder gar nicht hinausgehende Werkstattware sind folgende Denkmäler:

22) Das Epitaph der Maria Magdalena Wolpin (?) errichtet 1628 durch Johann Wentzel, kurmainzischen Keller — neben dem vorigen an der Pfarrkirche zu Lohr[728]. Es zeigt freiplastische Adoranten im scharfen Profil vor einem frontalen Gnadenstuhl im flachen Relief. Neben der Nische winden sich Johannes und Magdalena in breiten, weinerlichen, weichlichen Stellungen. Oben ist ein Medaillon zwischen Sirenengeln (in der Art von Hansens am Fröhstockheimer Grabmal) und darin eine Auferstehung mit fliegendem Heiland. Als Bekrönung dient ein geflügelter Totenkopf mit Stundenglas. Unten ist eine große und ziemlich derbe Inschriftkartusche mit Voluten, Wappen und einem Engelkopf. Der Entwurf ist gut, die Ausführung flüchtig in fleckigem Sandstein.

23) Die Ölberggruppe an der Dorfkirche zu Großheubach b. Miltenberg[729]. Die Figuren Christi und der schlafenden Apostel

sind aus rotem Sandstein etwa dreiviertel lebensgroß: Flüchtig ausgeführt, wie solche Ölberggruppen immer, aber unverkennbar nach einem Entwurf des Zacharias. Charakteristisch sind besonders die Kurven des herumgeschlungenen Mantels Christi, ferner die kleinen Köpfe, die schlaffe Haltung. Die übrigen Skulpturen an derselben Kirche sind, wie schon erwähnt, eher von Michael Juncker.

24) Das Ölbergkapellchen an der Südseite der Pfarrkirche St. Agatha zu Aschaffenburg[730]. Die Sandsteinfiguren Christi, der Apostel und zweier Stifter sind so verwittert, daß ein Urteil über sie nicht mehr möglich ist. Wohl aber steht die Architektur und Dekoration des zierlichen Tempelchens selbst — Pilasterbau auf fünf Seiten des Zwölfecks mit Volutenaufsätzen und Engelköpfen darin — dem Walldürner Altar und vielen anderen Werken des Meisters so nahe, daß das ganze kleine Gebäude für diesen in Anspruch genommen werden darf.

25) Der Taufstein in der Dorfkirche zu Kirchzell bei Amorbach. (B. A. Miltenberg). Flache, runde Schale auf einfachem, viereckigen Fuß. An diesem die vier Evangelisten in Flachrelief — gut drapierte, zum Teil langbärtige Gestalten, würdig aber handwerklich ausgeführt. An der Schale vier Cherubim, mit ausgespannten Flügeln durch schmale Tücher voneinander getrennt. Diese Engelköpfe steifnackig, flachgepreßt, frontal, wie die der Miltenberger Kanzel[731].

Nach flüchtigem Entwurf des Meisters von mittelmäßigen Gesellen ausgeführt sind wahrscheinlich zwei Epitaphien an der Außenwand der Laurentiuskapelle zu Miltenberg.

26) des Bäckers Ulrich Urich († 7. Oktober 1632) und

27) der Anna und des Sebastian Eißen († 1632)[732]. Die Adoranten knien in ähnlicher Tracht vor ähnlichen Vorhängen, wie die Familie Koler in Lohr. Am Untersatz liegen derbe Putten mit Stundenglas und Schädel.

Solcher Werkstattprodukte — Epitaphien, Bildstöcke, Freikreuze, Taufsteine — mag es noch mehr im Spessart und Odenwald geben[733]. Ich kenne nicht alle Orte jener Gegend und die Bezirksämter Obernburg und Aschaffenburg sind noch nicht inventarisiert. Die hier aufgezählten Sachen sind kunsthistorisch gewiß ziemlich belanglos, für den Biographen und Kulturhistoriker aber doch interessant, vor allem deshalb, weil sie sämtlich während des Dreißigjährigen Krieges, zum Teil in der schlimmsten Schwedenzeit entstanden sind.

Eine Gruppe von Aschaffenburger Denkmälern gehört wahrscheinlich einem ehemaligen Gesellen, der sich um 1636 dort niedergelassen haben mag. Sie stehen der Miltenberger Werkstatt sehr nahe, haben aber doch etwas Eigenes, sind schon entschiedener barock. 1) Das Epitaph des Dekans Wolfgang Wetzel († 1635) im Kreuzgang der Stiftskirche[734]. Das gedeckte Betpult vor dem der elegante Geistliche kniet, ist ein Mischling aus denen der Epitaphien Kottwitz und Echter in Würzburg. Über dem Pult ein schlanker Kruzifix, zu seinen Füßen Maria und Johannes auf Treppenstufen. Zu Häupten des Dekans halten fliegende Putten sein kleines Wappen. Über den ganzen Hintergrund ist ein großer Vorhang gespannt. Die seitliche Umrahmung und der Aufsatz sind fortgelassen. Die Inschrifttafel hat noch die Elemente, aber nicht mehr den kleinmeisterlichen Geist mit den sicheren Werken des Zacharias gemein, wie denn überhaupt das ganze Grabmal schon eine zugleich schwungvolle und oberflächliche, zugleich elegante und gleichgültige Barockdekoration ist. 2) Das Epitaph der Anna Maria Clemensin († 15. Juli 1637), Gattin des Stefan Clemens und 3) das Epitaph der Anna Katherina († 1542), ältesten Tochter dieses Mannes, beide in der Vorhalle der Stiftskirche. Beide haben Grabsteinform und sind wie Nr. 1 ungerahmt, Nr. 2 enthält nur zwei Kartuschen, Nr. 3 in der oberen Hälfte eine Darstellung des jungen Mädchens vor der Madonna auf der Mondsichel, in der untern eine Inschrifttafel und einen auf dem Schädel schlafenden Putto. Ihre flüchtige, aber dekorativ geschickte Mache entspricht dem Epitaph Nr. 1 und gleiche Einzelformen lassen sich ebenfalls feststellen. 4) Von demselben Clemens, zu Ehren seiner verstorbenen Frau 1637 gestiftet, ist das lebensgroße Rotsandsteinkruzifix im Hof des Kreuzganges der Stiftskirche. Es wird aus diesem äußeren Grunde von demselben Meister sein, könnte aber sonst dem Stile nach auch von Zacharias selber herrühren. Die konventionellen Formen weisen in den Barock, waren aber doch noch in einem gewissen Zusammenhang mit Renaissance und Spätgotik. Das ist überhaupt für Zacharias charakteristisch, daß man bei ihm stärker als bei anderen, die Empfindung hat, mit einem Januskopf zwischen Vergangenheit und Zukunft zu stehen, beide gleichzeitig, gleich deutlich zu sehen.

Bald nach 1640 müssen die Söhne des Meisters, vor allem der älteste, der ebenso wie der Vater hieß und jedenfalls schon vor 1634 geboren war, in dessen

Werkstatt eingetreten sein, denn um 1650 waren sie seine erwachsenen Gesellen. Zwei Altäre, die unzweifelhaft zum Reiche des Zacharias gehören, aber sich darin wie eine autonome Provinz ausnehmen, verdanken ihren besonderen Charakter der Mitwirkung dieser jungen Kräfte. Sie gehören jedenfalls zu den spätesten Erzeugnissen der Werkstatt, lassen sich aber leider nicht genau datieren. Der eine steht in der Dorfkirche zu Schneeberg, der andere, nur in Resten erhaltene, in einem Seitenraum der Aschaffenburger Stiftskirche.

28) Der Hochaltar in der Dorfkirche zu Schneeberg, bei Amorbach (B. A. Miltenberg)[725]. (Abb. 104 und 105.) Es bedarf nur eines Blickes auf die fliegenden Putten an der Predella, um zu erkennen, daß er mit dem Walldürner Altar, der Miltenberger Kanzel usw. zusammengehört. Die trauernde Madonna im Hauptrelief ist die Walldürner Elisabeth in etwas anderer Stellung und die Dreieinigkeit im Obergeschoß die Fortsetzung jener Reihe: Grabmal Kottwitz — Heiligblutaltar — Marienaltärchen. Auch das Material ist der gewöhnliche rote Sandstein, wenn er auch ganz unter der bunten Bemalung verschwindet[726]. Dagegen hängt die Ornamentik mit einem Werke zusammen, das wahrscheinlich erst nach dem Tode des alten Zacharias entstanden ist: Den Skulpturen am Hauptportal der Franziskanerkirche zu Miltenberg, deren Bau 1567 begonnen ist[727]. Im Giebel ist dort das zentrale Stück ein großes Wappen des Johann Philipp von Schönborn, der 1642 Bischof von Würzburg, 1647 Kurfürst von Mainz und später auch noch Bischof von Worms wurde und hier schon alle diese Würden vereint. Die Umrahmung wird in üblicher Weise von Cherubim, Voluten und Fruchtbündeln gebildet, welche in ihrer Zierlichkeit noch ganz der Art des alten Meisters entsprechen, aber lockerer auseinandergezogen sind. Sie sind ebenso wie die gleichgültigen drei Nischenstatuen der Madonna, der Heiligen Franz und Antonius so gut wie sicher von Zacharias d. J., der ja von 1655 bis 1677 als Statuarius in den Miltenberger Pfarrmatrikeln genannt wird. Ihr etwas dünner Linienschwung, die an Bändern aufgehängten Fruchtbündel usw. sind aber in Schneeberg wiederzufinden, an den Konsolen unter dem verlängerten Hauptgebälk. Und auch die übrigen Zierate unterscheiden sich von den gewöhnlichen des alten Meisters durch eine gewisse dilettantische Willkür. Man hat den Eindruck, als ob sie auch anders sein könnten, bei einigen, ob sie anders sein müßten. So wirken z. B. die Putten an den Säulentrommeln — die Säulen des alten Zacharias waren stets ganz glatt — zu plump, die Voluten

neben dem Hauptwappen und neben der Attika sogar wie zufällig. Die Attika selbst hat dünne Korkenziehersäulen und der Engelkopf über dem Kreuze Christi ein paar Schnörkel, wie sie der alte Meister niemals gemacht hat. Dieser halb vertrauten, halb fremden Ornamentik entspricht aber auch die Architektur, die im Grundschema, wie stets bei Zacharias d. Ä., konservativ, d. h. aus Teilen addiert, nicht malerisch aufgelöst oder zur Einheit verschmolzen, zugleich aber so ins Bizarre verzerrt ist, daß sie nichtsdestoweniger sehr revolutionär wirkt. Die wie gewöhnlich sehr weit vorragende Predella hat eine gleichlange und gleichschwere Parallele erhalten, indem das ungewöhnlich breite und über den Säulen ungewöhnlich stark vorgekröpfte Gebälk des Hauptgeschosses nach beiden Seiten weit herausgezogen und hier durch jene Cherubimkonsolen nach unten abgetreppt ist. Unter diesen Vordächern, auf den Vorsprüngen der Staffel stehen die fast lebensgroßen Statuen der beiden Kirchenpatrone, des Papstes St. Urban und des Bischofs St. Martin. Sie wirken wie stehengebliebene Reste verwitterter, zerfressener Seitenflügel oder wie Seitenstatuen eines Schnitzaltars, die frei auf Konsolen unter Baldachinen stehen. Reste gotischen Empfindens sind unverkennbar, zugleich aber auch ein neues, echt barockes Bedürfnis, durch die Hinausschiebung der größten Schwere aus der Basis in die Mitte dem Unlogischen, Unnatürlichen zu einem Triumph zu verhelfen und dadurch den Betrachter zu erregen, zu frappieren.

Und wie das Gehäuse, so auch die Figuren. Auch in ihnen ist das Altertümliche, so stark es mitspricht, mehr ein Rest, während das Neue, das Barocke die Herrschaft hat und sie mit einer gewissen sorglosen Frechheit ausübt. Manche Neuerung freilich, die hier erst um die Mitte des Jahrhunderts erscheint, war bei Hans schon im zweiten Jahrzehnt zu finden. So die Einführung eines nahezu gleichen Maßstabes für alle Figuren oder ihr schwereres Volumen, ihre stärkeren Drehungen, ihre bauschigen Gewänder. Interessant sind dagegen die Hintergrundreliefs, von denen das obere, allerdings mit sehr unzulänglichen Mitteln, eine wolkenwogende Himmelsunendlichkeit vorzutäuschen sucht und das untere mit seinen würfelnden und leitertragenden Juden und Kriegsknechten den Blick wie in halbdunkle Mörderhöhlen führt. Die Reize des Malerischen sind sehr stark empfunden, aber der Wille, sich ihm hinzugeben, ist doch wieder durch konservative Gewohnheiten und ein gewisses technisches Unvermögen behindert. Die Hauptfiguren, die Dreieinigkeit oben, die drei Kreuze, die Trauernden, der Reiter unten, stehen nicht im selben Raum wie die Figuren

des Flachreliefs, sondern wie eine Wand davor. Der Reiter will das Gesetz der Fläche durchbrechen und nach vorne vordrängen, wird aber im rechten Augenblick von den zügelnden Knaben zurückgehalten. Wie wenig es ihm gelungen ist, seine Sehnsucht nach räumlicher Freiheit zu befriedigen, beweist am drolligsten sein Pferd[738], das in der Enge zwischen den beiden Flächen auf sein Hinterteil hat verzichten müssen. Die Darstellung hat mit anderen Worten nur einen Vorder- und einen Hintergrund, der Mittelgrund fehlt. Das eigentliche Kennzeichen des ganzen „Stils" ist ein knabenhaftes In-der-Mitte-Stehen zwischen Kühnheit und Ängstlichkeit, zwischen verwegenen Versuchen und mangelhaftem Können. Wie lahm sind z. B. die Stellungen der beiden Schächer und wieviel Steifheit ist dadurch in die Komposition gekommen, daß ihre Köpfe denen der Madonna und des Reiters genau parallel und auf die gleichen Senkrechten geraten sind.

Das alles mag daraus zu erklären sein, daß der alte Zacharias seinem ältesten Sohn oder seinen beiden Söhnen hier ziemlich freie Hand gelassen hat. Er konnte das um so eher, weil dieser große Altar für eine Dorfkirche bestimmt war, wo man ein kritisches Publikum nicht zu befürchten hatte[739]. Der Stil ist dem Lokale angepaßt. Betritt man, etwa auf einer Wanderschaft von Amorbach nach Walldürn, die stille Kirche des schön gelegenen Odenwaldortes, so ist man zwar überrascht, hier ein so figurenreiches und farbenstarkes Prunkstück zu finden[740], vergißt aber doch keinen Augenblick, daß man in einem ländlichen, bäuerischen Heiligtume ist. Der reiche Entwurf, die sorgfältige Ausführung, die leuchtende Bemalung finden ihre Erklärung in dem prunkenden Wappen, das den Altar bekrönt: Ein vornehmer Herr scheint reiche Mittel gestiftet zu haben[741]. Aber die etwas grelle Buntheit, die etwas freche Architektur, die Drastik der Kreuzigungsszene, die mancherlei Experimente hängen ohne Zweifel auch mit dem Ort zusammen, sind nicht durch Zufall an den Spätwerken in Würzburg und Ebrach vermieden. Während Zacharias seine anderen größeren Sachen offenbar mit einer gewissen Ängstlichkeit gearbeitet hat — „mache ich's nur auch kostbar und gefühlvoll und zierlich genug?" — hat er sich hier entweder gehen lassen oder seinen Söhnen die Freiheit zu allerlei Versuchen gegeben, in sorglosen Gedanken: „Es ist ja nur für Bauern!" Möglicherweise hat er aber auch mit Rücksicht auf die Wallfahrer die starken und überraschenden Effekte gesucht, um vor deren ekstatisch bewegten Seelen nicht matt zu erscheinen.

Solche Erwägungen bei ihm anzunehmen, scheint mir deshalb nötig, weil die laute Stimme dieses Altars bei Zacharias so ungewöhnlich ist.

29) Die Reste eines Alabasteraltars in der Taufkapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg[742]. Unter den drei Kreuzen, die den Schneebergern sehr ähnlich sind, nur daß die schlanken Körper Christi und der Schächer weniger in die Fläche gebannt und viel freier und leidenschaftlicher bewegt sind, drängt sich die Menge der Trauernden und Kriegsknechte wie ein Eisgang unter Brückenpfeilern. Ein leidenschaftliches Schieben und Sichempordrängen herrscht in dieser Gruppe, der man es deutlich ansieht, daß sie ursprünglich durch einen engen Rahmen umschlossen gewesen ist. Neben der Mittelgruppe stehen heute auf tieferen Stufen links die hl. Katharina, rechts die hl. Anna mit der kleinen Maria und dem Christkinde[743] — beide ebenfalls sehr bewegt, in schweren Gewändern. Die hl. Anna ist wieder eine Schwester der Walldürner Elisabeth. Das Ganze steht dem Schneeberger Altar sehr nahe, ist aber wahrscheinlich jünger, weil weniger gehemmt in der Verwirklichung seiner barocken Absichten. Der feine Stil steht hier hart vor seinem Ende. Noch herrscht zierliche Vielheit, aber die Individuen der Renaissance haben sich schon zur Masse zusammengeschlossen, sind gleichsam schon in den Schmelztiegel zusammengefegt, aus dem sie, vermindert an Zahl, aber gesteigert in der Größe, als bloße Massenwesen hervorgehen sollen.

c) Die letzten Jahre in Würzburg und Ebrach (zirka 1649 bis mindestens 1656)

30) Das Epitaph für den „Handelsmann, Ratsbürger und Pfleger der Marienkapelle" Stefan Reibelt († 20. April 1648) in der Marienkapelle zu Würzburg[744]. (Tafel V.) Die figürlichen Teile bestehen aus Alabaster[745], der durch Rauch, Staub und Feuchtigkeit, vielleicht aber auch durch ursprüngliche Tönung dunkelbraun geworden ist. Die Inschrifttafel ist aus vergoldetem Metall (Messing?). Da das Epitaph an Qualität alle gleichzeitigen unterfränkischen Skulpturen (die sowieso nicht zahlreich sind) weit überragt und besonders in Würzburg nicht seinesgleichen hat; da außerdem seine Hauptszene auch gegenständlich interessant ist, ist es schon früh in die Literatur eingeführt, aber fast durchweg einem Künstler zugeschrieben worden, zu dem es nur dem Gegenstande nach Beziehungen hat: Leonhard Kern[746]. Die Spezialität dieses in Italien geschulten Meisters, der am liebsten

in Elfenbein gearbeitet hat[747], waren nackte Figuren, und ein mit seinem Namen bezeichnetes Specksteinrelief in S. Michael zu Schwäbisch-Hall behandelt dasselbe Thema: Die Vision des Ezechiel[748]. Aber sein Stil hat mit dem Epitaph Reibelt fast nichts gemein. Leonhards Kennzeichen ist der rücksichtslose Naturalismus. Seine Akte sind Studien nach dem lebenden Modell, ihre Vorzüge liegen in der Abweichung vom Akademischen. Die nackten Figuren des Würzburger Reliefs betonen den Kanon, halten sich eng an das Schema; das lebende Modell wird bei ihnen nur wenig befragt worden sein. Leonhards Körper sind merkwürdig schwer[749], trotz seiner italienischen Studien, von germanischer Rasse, kaum weniger als Akte eines Rubens oder Jordaens. Die Menschen des Reibelt-Epitaphs sind schlank und beschwingt, internationale Nachkommen griechischer Gestalten. Die Figuren des Haller Reliefs sind völlig nackt; nur zwei außer den Propheten halten Gewandstücke, die nichts verhüllen. In Würzburg ist kaum eine einzige ganz ohne Kleider; der Kontrast zwischen glatten Muskeln und knittrigen Falten ist mit deutlich erkennbarer Freude durchgeführt. In Hall spielt das Räumliche gar keine Rolle: Der Prophet steht wie am Rande einer engen Grube, die über und über mit Leichen gefüllt war. In Würzburg ist eine weite Landschaft gegeben, mit Felsen und mehreren Bäumen am Horizont, deren Zweige von dem Winde nicht weniger durchstürmt werden als das auferstehende Menschenvolk im Vordergrunde. In Hall herrscht Symmetrie, in Würzburg ein schwirrendes Durcheinander, eine schwalbenartig schnelle und schlanke Bewegtheit, ganz von derselben Art wie ich sie am Miltenberger Alabasteraltärchen, in Walldürn, in Gänheim, am Würzburger Echter-Epitaph beschrieben habe. Mit diesen Werken und in anderen des Meisters hat unser Epitaph aber auch sonst alle charakteristischen Merkmale gemein: Die kleinköpfigen, gefühlsseligen Figuren, die knittrigen Gewänder mit den geschwungenen Mänteln, die spitz abstehenden oder strähnig anklebenden Bärte, die am Ende zu Ringeln gedrehten Locken. Ferner den Baumschlag mit den breiten spitzendigen Zweigen und den Typus der Putten, von denen drei am Untersatz liegen, drei am Aufsatz Posaunen blasen und zwei einen in ähnlicher Weise wie an der Miltenberger Kanzel und im Kerpenschen Rittergrabmal in Lohr als Cherubim mit hörnerartigen Flügeln und Servietten unter dem Kinn Konsolen schmücken. Endlich die Form der Voluten und die ebenso reiche wie leichte Bekrönung mit der thronenden Dreieinigkeit in schuppigen Wolken. Das Epitaph des Stefan Reibelt ist zweifellos ein Werk des Zacharias, eines

seiner besten und für seine Art am meisten charakteristischen. Wahrscheinlich fast ein Vierteljahrhundert nach dem Walldürner Altar entstanden, steht es doch noch auf ganz derselben Stilstufe. Das Gehäuse ist klarste Renaissance, die Reliefs sind zierlichster Zwergbarock, Kleinkunst, die aus nächster Nähe genossen werden will.

31) Das Fragment des Epitaphs der Rosina Schäfer verw. Reibelt († 27. April 1651) in der Marienkapelle zu Würzburg[750]. Es ist der Witwe des eben genannten Stefan gewidmet und an der gegenüberliegenden Südseite der Kapelle angebracht. Heute ist nur noch der Sockel mit der rundplastischen Statuette der Verstorbenen, das Kruzifix und drei bürgerliche Wappen mit Cherubim am Untersatz übrig. Alles ist aus Alabaster. Die Engelköpfchen stimmen mit denen am Dreieinigkeitsrelief des vorigen Denkmals genau überein und bestätigen so die an sich naheliegende Vermutung, daß auch dieses kleine Fragment von Zacharias sei.

32) Die Skulpturen an der Festungsseite des „Neutors" auf dem Marienberg zu Würzburg (zirka 1652)[751]. (Abb. 106.) In den Rechnungen, die sich auf die Bauten des Fürstbischofs und Mainzer Kurfürsten Johann Philipp von Schönborn am Marienberg beziehen, werden zwei Bildhauer genannt: Johann Philipp Preiß und Zacharias Juncker[752]. Letzterer erhielt 1654 für das erwähnte Wappen 18 Gulden und 1652 für nicht näher bezeichnete Arbeiten die nicht unbeträchtliche Summe von 174 Gulden. 1654 werden seine beiden Söhne als seine Gehilfen genannt. Preiß arbeitete 1650 ein Wappen. In diesem selben Jahre war das Neutor, d. h. der Haupteingang zur Festung von der Stadt her, im wesentlichen schon fertig, d. h. als Bauwerk, schwerlich schon mit allen Skulpturen. Preiß (oder Preuß)[753] war in jenen Jahren noch ein Anfänger, der in Würzburg größere Sachen noch nicht gemacht hatte. Seine Hauptwerke, an denen sein Stil kennenzulernen ist, sind die Fratzen und Wappen am „roten Bau" des Würzburger Rathauses (1659—66), der Marienaltar im Würzburger Dom (1662), das Grabmal des Bischofs Philipp Adolf von Ehrenberg, ebenda (1669), die Engelköpfe an den Postamenten im Chor von St. Burckard (1662—65) und das Grabmal des Domprobstes Faust von Stromberg (1681 im Dom)[754]. Er zeigt sich in diesen Werken, wie nicht anders zu erwarten ist, als ein durchaus barocker Meister, der das Detail und das Ornament wenig berücksichtigt, sich nur auf wenige große Motive beschränkt, viel schwerer und freudloser, aber auch viel monumentaler ist als

Zacharias. Im einzelnen prägen sich besonders seine Putten ein als ziemlich dickblütige, wenig anmutige Geschöpfe, die sich durch ihre nicht mehr abstehenden, sondern herabhängenden und der Stirnlocke entbehrenden Haare am meisten von denen der vorigen Generation unterscheiden.

Am Neutor nun lassen sich nur die Masken an den Schlußsteinen mit seinen Werken ohne weiteres vergleichen. Sie sind besonders an der Stadtseite den seinigen am „Roten Bau" in der Tat nahe verwandt und könnten ihm demnach wohl zugeschrieben werden. (Bei Zacharias spielen Masken bekanntlich eine sehr geringe Rolle.) Die untersetzten gespreizten Kriegergestalten erinnern wenigstens im Typus an seine Rasse, obgleich direkt Vergleichbares kaum vorhanden ist. Die besonders reich geschmückte Fassade der Festungsseite hat dagegen, bis auf die Masken und Krieger, so gut wie nichts mit seiner Art gemein, während zur Werkstatt des Zacharias deutliche Beziehungen bestehen.

Das Gebäude ist aus rotem Sandstein, die Skulpturen sind aus grünlichem. Das Hauptrelief über dem Tor zeigt das große Wappen des Fürsten zwischen zwei stehenden Profilengeln in hochgeschürzten Gewändern. Figuren dieser Art kommen bei Preiß nicht mehr vor, während sie zu den Gewohnheiten Junckers vorzüglich passen und durch die Ebracher Visierung für dieselbe Zeit bezeugt sind. In den schrägen Giebelfeldern liegen in michelangelesken Stellungen zwei halbnackte Frauen, die eine mit einem Füllhorn, die andere mit einem Gefäß voll Trauben. Beide sind ziemlich hexenartige Gestalten, haben aber die charakteristisch schiefe und steifnackige Kopfhaltung des Zacharias (als Kleinigkeit sei noch erwähnt, daß die Trauben fast genau ebenso wiedergegeben sind wie die, welche Papst Urban am Schneeberger Altar in der Hand hält). In den sechs Bogenzwickeln des Untergeschosses schaukeln sich nackte Engelchen mit Kränzen und Musikinstrumenten auf schweren Fruchtgehängen. Sie sind das Hübscheste an der ganzen Dekoration und in Gesichtsschnitt, Kopfhaltung, Körperstellung den oft beschriebenen unseres Meisters sehr ähnlich. Die plumpen Löwen auf den Giebelschrägen haben mit ihren gedrehten Mähnenlocken ebenfalls Beziehungen zu seiner Manier. Und selbst die Statuen der fünf Helden, die auf den ersten Blick viel zu roh und untersetzt erscheinen, zeigen bei näherem Zusehen viele bekannte Züge. So Herakles einen Kopf, der mit den gefühlvollen Christusköpfen in Walldürn, Würzburg, Gänheim gut zusammengeht; so der Heros rechts neben ihm einen platten Strähnenbart, ähnlich wie der Miltenberger Ambrosius; so der Krieger unter diesen ein bra-

marbasierendes Schnurrbartgesicht, das an den Reiter der Schneeberger Kreuzigung erinnert. Außerhalb des Vergleichbaren bleiben nur die beiden großen Blumenvasen an den Pfeilern neben dem Hauptrelief (die vielleicht Michael Kern abgesehen sind) und die drei Masken an den Schlußsteinen (die, wie gesagt, so ziemlich der Art des Hans Philipp Preiß entsprechen). Man kann also wohl mit einiger Sicherheit annehmen, daß Zacharias und seine Söhne zum mindesten die Festungsfassade des Tors, bis auf Einzelheiten, dekoriert und daß sie hierfür 1652 jene 174 Gulden erhalten haben. Die zum Teil etwas trokkene, zum Teil geradezu rohe Ausführung hat erstens, wie ich gezeigt habe, auch unter den beglaubigten Werken des Meisters Analogien und findet zweitens seine hinreichende Erklärung in dem Zweck. Denn eine Außenwand und besonders die eines Festungstors konnte nicht wie ein kirchliches Inventarstück geschmückt werden, und von diesem Gesichtspunkt betrachtet sind die Skulpturen sogar eher zu zierlich und etwas kleinlich ausgefallen. Wenn das Neutor ein Meisterwerk architektonischer Charakteristik ist, d. h. die Idee der Festungspforte vollkommen verkörpert, so tut es das mehr trotz als dank dem Bildhauer. Die breite, lastende, in den Boden gedrückte Architektur mit der derben Rustika ist die Trägerin der Stimmung — sie ist das Barocke, das die Renaissance des Zacharias zu Konzessionen gezwungen hat. Das Gebäude ist sicherlich nicht vom Bildhauer entworfen[765], sondern von dem leitenden Baumeister, entweder von Kaut oder von Fernauer. Zacharias hat den düsteren Felsen vorgefunden und mit den letzten Strahlen seiner scheidenden Renaissance vergoldet.

Außer dem Neutor sind nur noch Kleinigkeiten auf dem Marienberg als Arbeiten des Meisters nachzuweisen. Ein Wappen aus den fünfziger Jahren ist durch die Notizen der Rechnung für ihn gesichert und ein anderes mit der Jahreszahl 1649 und der Halbfigur eines weiblichen Engels (an der Innenseite des Tors vor der Hauptwache) durch den Stil. Jene Summe von 174 Gulden (die fast genau dem Lohn für die Miltenberger Kanzel, die 135 Gulden kostete, entspricht) kann sich demnach kaum auf etwas anderes als das Neutor beziehen. Dessen Skulpturen werden damit auf die Jahre 1651/52 festgelegt.

Bald nach 1656 wird Zacharias gestorben sein, an die achtzig Jahre alt, an die fünfzig Jahre Meister. Erstaunlich ist seine Lebenskraft, die den Dreißigjährigen Krieg in einer Gegend, die ganz besonders von ihm heimgesucht wurde, scheinbar ganz ohne Schaden für die Leistungsfähigkeit und Frische überstanden hat. Seine Kunst ist liebenswürdig, aber weder sehr stark noch sehr origi-



Zacharias Juncker, Grabmal des Stephan Reibelt, † 1648

Würzburg, Marienkapelle.

nell. Unter seinen Zeitgenossen gehört er zu den konservativsten, obgleich er an technischer Geschicklichkeit die meisten übertrifft. Trotz seines malerischen Stils gehört er mehr der Renaissance als dem Barock an, weil seine Liebe bis zuletzt dem Individuum und nicht der Masse, dem Zarten und nicht dem Imposanten gegolten hat. In einer düsteren, an sich selber leidenden Zeit ist er trotz gelegentlicher Verdrossenheit und trotz der Tränenseligkeit seiner Figuren ein Heiterer gewesen und gleich seinem Bruder ein Vorbote der süßen Anmut des Rokoko. Seine Gesinnung äußert sich, wie bei allen seinen Zeitgenossen, am deutlichsten in der Ornamentik, die mit der des Hans die Vorliebe für das Organische teilt — für Putten, Fruchtschnüre usw. — und die Ablehnung des Anorganischen, des Roll-, Säge- und Knorpelwerks. Besonders das letztere, das eigentliche Charakteristikum der Zeit, fehlt bei ihm so gut wie ganz, was ihn unter anderem besonders von Michael Kern unterscheidet. Seine Spezialität sind dafür Kartuschen aus Voluten, Fruchtbündeln, etwas Akanthus und einer gelegentlichen Maske. Deren leichte Flüssigkeit und Anmut erinnert besonders stark an Schöpfungen des frühen 18. Jahrhunderts. Die übrigen beliebten Dekorationsmotive der Zeit — Vasen, Pyramiden, Obelisken, Masken — kommen bei ihm teils gar nicht, teils sehr selten vor. Von seinen drei ihn überlebenden Söhnen war Zacharias d. J. vor 1626, Johann 1630, Sebastian 1644 geboren. Wahrscheinlich die beiden ersteren dienten ihm in Ebrach und Würzburg als Gesellen. Von Johannes ist weiter nichts bekannt. Zacharias d. J. läßt sich bis 1676, Sebastian, der nicht Bildhauer gewesen zu sein scheint, bis 1671 in den Miltenberger Pfarrmatrikeln verfolgen. Ersterer wird bei der Taufe seines jüngsten Sohnes, der wieder Zacharias genannt wurde, ausdrücklich als „statuarius" bezeichnet. Kunstwerke, die ihm zugeschrieben werden könnten, sind wenig vorhanden. Das Portal der Franziskanerkirche in Miltenberg ist schon genannt worden; ein großes Rotsandsteinepitaph der Familie Schneider (nach 1658) an der Außenwand der Laurenziuskapelle bei Freudenberg (in der Nähe Miltenbergs)[756] setzt in der Komposition und im Stil die Tradition des bürgerlichen Renaissanceepitaphs fort (es ist besonders den Lohrer Sachen ähnlich); eine hölzerne Madonna in der Kirche des Marienbergs in Würzburg dagegen, die Stamminger[757] (wohl nach irgendwelchen Rechnungen?) als ein Werk des Zacharias Juncker von 1664 bezeichnet, scheint mir eher aus dem frühen 18. Jahrhundert zu sein, während das Knorpelgehäuse, in dem sie steht, allerdings der Zeit zwischen 1660 und 1670 angehören dürfte.



IVa. DIE ALABASTERFIGUREN IM MUSEUM DER UNIVERSITÄT ZU WÜRZBURG (GEORG SCHWEIGGER)

Diese in vieler Hinsicht rätselhaften Reste untergegangener größerer Denkmäler haben zum Teil eine auffallende Ähnlichkeit mit Werken des Zacharias. Außer ihnen sind sie fast die einzigen im Maingebiet, die jene rundgedrehten, flachgedrückten Löckchen mit dem Bohrloch in der Mitte aufweisen, oder die ihre Attribute mit so schlaffen Gelenken halten oder sich in ähnlich weichmütiger Tränenseligkeit gefallen[758]. (Abb. 107—112.) Vier auf Giebelschrägen, teils liegende, teils schwebende Mädchenengel, ein größeres und ein kleineres Paar (Nr. 61 und 62 des Katalogs[759]), erinnern nicht nur im allgemeinen Typus, in der Kleidung und im Ausdruck an ihre Schwestern am Heiligblutaltar, sondern auch im Schnitt des schmalen Gesichtsovals, im Verhältnis von Kopf und Körper, in den Formen von Locken und Flügeln. Einer von ihnen läßt ebenso wie ein Bursche, der den Essigschwamm für den Gekreuzigten eintaucht (Nr. 60 des Katalogs), zwischen den geöffneten Lippen einige Zähne sehen. Diesen Zug habe ich sonst nur noch an dem Cherubim des Walldürner Altars gesehen. Mit diesem Cherubim in Gesichtsschnitt und Lockenform verwandt sind auch die vier Engelköpfchen, deren zwei im Museum die Nr. 48 und 49 tragen, die beiden anderen aber unnummeriert sind, weil sie an den Säulen Nr. 46 hängen. Eine Statuette des Apostel Paulus (Nr. 54) hat denselben brettartig flachen, abstehenden Bart, mit den nach innen gedrehten Schlußlocken, wie manche Apostel am Walldürner Abendmahl; und sein Genosse, der Apostel Petrus (Nr. 53), zeigt die dort oft vorkommende vertikale Gewandwelle am Brustsaum (ein freilich uraltes Motiv, das auch bei Hans zu finden ist). Dazu kommt, daß zwei weitere Figuren, ein trauernder Johannes und eine schmerzhafte Maria, die allerdings mit den bisher genannten nicht zusammengehören, aber ihnen doch verwandt scheinen, nach der Angabe des Würzburger Antiquars Hugo Diem, von dem sie am 28. November 1903 gekauft worden sind, ursprünglich in Eibelstadt gewesen sein sollen[760], was den Anlaß gegeben hat, sie den dortigen Taufsteinskulpturen ähnlich zu finden. Die Herkunft der anderen Stücke ist dunkel. Fest steht nur, daß die meisten von ihnen (wahrscheinlich alle) bis zum 14. August 1888 dem Würzburger Sammler Blank gehört haben[761]. Bei den Statuetten Nr. 68 (stehende Putten) hat 1903 eine lose Etiquette gelegen (in zwei Exemplaren), die besagte, daß die Alabasterfigur aus

der ehemaligen Augustiner- und Johanniterkirche zu Würzburg wäre. (Es handelt sich natürlich um zwei verschiedene Gotteshäuser, von denen ersteres 1824, letzteres 1814 abgebrochen worden ist), ferner eine weitere Etiquette: „St. Petrus, Alabaster, 16. Jahrhundert. Aus der ehemaligen Johanniterkirche zu Würzburg, und eine Maria mit dem Jesuskind, aus der ehemaligen Johanniterkirche zu W.“[762] Ein flüchtiger Einfall von Paul Wolters, der als Professor der Archäologie die Kunstsammlungen der Universität bis 1909 verwaltete, hat die Fragmente mit dem untergegangenen Altar und dem Grabmal Julius Echters in der Universitätskirche in Verbindung gebracht[763]. Dem städtischen Luitpoldmuseum gehören zwei weitere Figuren dieses Zusammenhanges[764]: Ein Cherub und ein Mädchenengel in der Größe des kleineren Paars der Universität. Sie tragen hier den populären Namen Michael Kerns. Die ganze Verwirrung hat ihren Niederschlag gefunden in dem Kataloge der Universitätssammlung von Fritz Knapp, wo der größte Teil der Figuren auf „Johann Robyn und Johann Fabri“ (!) getauft worden ist und gleichzeitig aus der Universitäts- und der Johanniterkirche stammen soll, während einige von den übrigen losgerissen um etwa hundert Jahre später angesetzt sind („Unterfränkisch Ende 17. Jahrhundert“ und „Fränkisch 17. Jahrhundert“).

Ich habe schon früher die einfachen Gründe genannt, die, ganz abgesehen von aller Stilkritik, diese Benennung unmöglich machen. An Robyns Hochaltar, Juliusgrabmal und Kanzel werden in der überaus genauen Beschreibung des lateinischen Einweihungsgedichtes weder eine Madonna noch ein heiliger Martin, noch ein heiliger Bischof, noch Petrus und Paulus, noch Gottvater erwähnt. Nur eine Kreuzigung war am Hochaltar vorhanden, aber diese muß, da sie das Hauptbild des sehr hohen und nur aus wenigen Teilen bestehenden Gebäudes war, viel größer gewesen sein als die hier vorliegenden Statuetten mit ihren 46 cm Höhe.

Es hätte aber nicht einmal dieser Literaturstudien bedurft, um den Fehler zu vermeiden, sondern nur einer etwas genaueren Betrachtung der Figuren selbst. Ein Relief ist signiert und mit dieser Signatur auch richtig im Kataloge aufgeführt: Die rechte Hälfte einer Dreieinigkeit oder Krönung Mariä (etwas über 1 m hoch) (Abb. 107) mit der thronenden Figur Christi[766] in einem weiträumigen Himmel, zwischen dessen Wolkenballen mehr als ein Dutzend Engelköpfchen, ein Putto in ganzer Figur, ein Mädchenengel in halber und die niederschwebende Taube des heiligen Geistes zu sehen sind. Das malerisch empfun-



dene und raffiniert gearbeitete Bildwerk ist am untersten Rande rechts bezeichnet: „Schweigger 1675." Die Signatur ist sicherlich echt[767], aber sehr überraschend, denn ohne dem würde man das Relief, das noch ganz den „feinen Stil" des frühen 17. Jahrhunderts zeigt, wenn auch in ganz besonders freier und malerischer Ausbildung, schwerlich so spät ansetzen[768], und ganz bestimmt nicht für ein Werk jenes Nürnbergers halten, bei dessen Namen man an den bronzenen Neptunsbrunnen auf dem Marktplatz denkt[769]. Mit diesem Relief gehört die Mehrzahl der übrigen Skulpturen zusammen, vielleicht nicht in dem Sinne, daß sie alle zu demselben Altar gehört hätten (das erscheint angesichts der Größenverhältnisse unwahrscheinlich)[770], wohl aber in jenem, da sie alle denselben persönlichen Stil zeigen. Jene eigentümlichen Bohrlöcher in den kreisrund gedrehten Locken kommen nicht nur an dem Cherubim, Mädchenengeln, Aposteln usw. vor, sondern auch an den Figuren der Krönung, besonders an einigen Engelköpfen. Ferner fällt bei diesen Putten ein semitischer Gesichtsschnitt auf: Ein etwas verkniffener Mund mit vorgestülpten Lippen; ein kleines zurückfliegendes Kinn; ungewöhnlich schmale verschwollene Augen. Dieselben Kindergesichter sind aber auch das Kennzeichen zweier anderer Reliefs der Sammlung[771]: Des segnenden Gottvaters im Oval Nr. 63 (der mit dem Christus der Krönung auch die sehr langen Schulterlocken gemein hat) (Abb. 111) und des hl. Franziskus beim Empfang der Stigmata[772]. (Abb. 112.) Dasselbe Profil, nur aus dem kindlichen ins jünglinghafte übersetzt, hat ferner der emporblickende Johannes der Kreuzigungsgruppe, zu welcher Gruppe außerdem noch eine weinende Maria, eine händeringende Magdalena, der Schwammeintaucher und das kleinere Paar Mädchenengel gehören. (Der Kruzifixus und die beiden Schächer fehlen.) Von dem kleineren Engelpaar ist aber das größere nicht zu trennen; vom Gottvater nicht der Apostel Paulus (Nr. 54), dessen Kopf mit Bart, Stirnknochen, Stirnfalten und Locken kaum mehr als eine Wiederholung des anderen ist. Das Gegenstück Pauli ist der Apostel Petrus (Nr. 53) und mit den Putten der Reliefs gehören die Cherubime Nr. 46—50 zusammen. Auch nicht absondern lassen sich endlich die Madonna Nr. 51 und die in Größe, Stellung, Faltenwurf mit ihr harmonierenden Martin und Franz (?) (Nr. 55/56), welche zwar in den Proportionen etwas verschieden von den übrigen sind, aber denselben Gesichtsschnitt mit dem winzigen Mund und Kinn aufweisen. Somit gehören die Skulpturen, die im Kataloge die Nr. 46—63 haben, sämtlich Georg Schweigger und beweisen, wenn sie wirklich alle oder zum Teil

aus der Johanniterkirche stammen[773] , daß dieser auch für Würzburg gearbeitet hat. Unwahrscheinlich scheint mir die Zugehörigkeit der drei Relieffragmente der Ausgießung des hl. Geistes, ausgeschlossen die des schlafenden Kindes[774]. In jenen erinnern zwar die Apostel an die Statuetten Petri und Pauli, sind aber derber gearbeitet, als einzige an den Gewandsäumen vergoldet und im Ausdruck energischer, männlicher, natürlicher als besonders die theatralischen Figuren der Kreuzigungsgruppe. (Die Pfingstapostel haben eingebohrte Augenlöcher, was sonst nur noch beim Schwammeintaucher und dem heiligen Martin vorkommt. Ist das bei diesen vielleicht eine spätere Verbesserung?) Das schlafende Kind ist ein gleichgültiges Püppchen von abweichender Gesichtsform und anderem Ausdruck.

Was das trauernde Paar Nr. 66—67 betrifft, das aus Eibelstadt stammen soll (und ursprünglich natürlich neben einem Kruzifix gestanden hat) so gehört dieses zwar unbedingt nicht zu den übrigen, ist kleiner, flauer und in jeder Beziehung unbedeutender. Trotzdem könnte es, merkwürdig genug, auch von Schweigger sein, denn es hat nicht nur ebenfalls jene eigentümliche Gesichtsbildung mit dem winzigen Munde, sondern das Gewand des Johannes gleicht auf lange Strecken fast genau dem der Madonna. (Man vergleiche die Falten an der Körpermitte und die unteren Partien des Mantels.) Jedenfalls stehen gerade diese beiden Figuren Zacharias Juncker ziemlich fern und haben mit dem Eibelstädter Taufbecken wenig mehr als den Alabaster und den fränkischen Zeitstil gemein. Ähnlich liegen die Dinge bei dem isolierten Puttenpaar Nr. 68[775]. Ich möchte diese zwar nicht unbedingt für Schweigger beanspruchen — ihr Gesichtstypus ähnelt dem des vorigen Paars, unterscheidet sich aber stark durch seine Schwammigkeit, sein großes Kinn usw. von den Putten der Reliefs — noch weniger aber für den Meister des Eibelstädter Werkes. Den dortigen Putten sind sie vielleicht nachgeahmt (was Frisur und Mäntelchen vermuten lassen), aber dann wahrscheinlich in bedeutend späterer Zeit. Ihre aufgedunsenen Körper und gleichsam nassen Gewandzipfel passen ebenfalls am besten in die Jahre um 1675 und die beiden Cherubime, ohne Stirnlocken Nr. 49 und 50, sind ihnen doch sehr ähnlich.

Georg Schweigger gehört zu den wenigen deutschen Bildhauern des 17. Jahrhunderts, die niemals vergessen worden sind. Er verdankt das zum Teil jenem wirkungsvollen Werk, das nicht nur seine Zeitgenossen bezaubert hat, dem Neptunsbrunnen, noch mehr aber dem Umstande, daß er eben ein Nürnberger

war, ein Sohn jener Stadt, die sich stets als Kunststätte gefühlt und das Andenken ihrer Künstler gern literarisch festgehalten hat. Doppelmayr[776] berichtet (1730) am ausführlichsten über ihn, mit der für diesen Autor charakteristischen, etwas verdächtigen Genauigkeit in der Datierung. Er läßt ihn am 6. April 1613 geboren sein und bei seinem Vater Emanuel Schweigger, und bei Christoph Ritter gelernt haben. In Messing, Stein, Holz, Wachs und Gips gleichermaßen geschickt, habe er, z. T. mit Ritter zusammen, besonders zahlreiche Kruzifixe geschaffen, die bis nach Köln, Prag, ja Polen verschickt worden wären; ferner 1657 den Schmuck der nicht mehr existierenden Kanzel in S. Sebald, 1658 die Dekoration einer Ehrenpforte für Kaiser Leopold, außerdem zahlreiche Messing-Epitaphe, auch Stahlharnische usw. An seinem Hauptwerk, dem Neptunsbrunnen habe er zusammen mit Ritter, und dem Kunstgießer Herold, von 1660 an ungefähr acht Jahre gearbeitet[777]. Gestorben wäre er „ledigen Standes am 13. Januar 1690“. Auch Sandrart, der als Landsmann und Zeitgenosse ihn persönlich gekannt haben kann, rühmt ihn hoch[778] und erwähnt u. a. zwei unerhört zierliche „Tafelein“ mit der Geburt Johannes des Täufers, die auf einer Auktion in Amsterdam bis auf 300 und 400 Gulden getrieben worden wären. Keiner von beiden Historigraphen nennt Alabasterwerke des Meisters, Doppelmayr preist nur seine feinen Marmorarbeiten. Eine Vorstellung von diesen gewinnt man am besten im Kunsthistorischen Museum zu Wien, das eine ganze Anzahl zierlicher Reliefs aus „Kehlheimer Stein“ von ihm besitzt. Sie haben gleich dem Neptunsbrunnen mit den Würzburger Sachen kaum mehr gemein, als die hohe technische Qualität und den Goldschmiedegeschmack für das Kostbare, Raffinierte, Kleine. Auch die Würzburger Alabasterfiguren wären zweifellos von den Kaufleuten des damaligen Holland, das einen W. van Mieris J. Vermeer vorzog, hoch bezahlt worden. Aber man täte unseren Bildwerken doch unrecht, wenn man sie nur als Preziosen oder als geschmackvolle Dokumente einer äußerlichen, theatralischen Gesinnung bewerten wollte. Besonders die beiden großen Leidensengel bedeuten sicherlich mehr. In ihnen ist alles Mädchenhafte des „feinen Stils“, alles Zarte, Anmutige, Hingebende, Gefühlvolle zur süßesten Reife gelangt. Es sind die köstlichsten Herbstfrüchte, die dieser Baum unmittelbar vor seiner Entblätterung hergegeben hat[779]. Der linke Engel erinnert, besonders im Profil gesehen, in seinem rauschenden Schwung, seiner mächtigen Hingabe, die im Unterschiede zu anderen Figuren der Zeit voll Keuschheit ist, in seiner saftvollen Reife ohne jede Fäulnis gerade-

zu an ein höchstes Meisterwerk: die Nike von Samothrake — mit der er die hochgegürteten, tiefeingewühlten Flattergewänder und die mächtigen, ebenfalls zum Teil abgebrochenen Flügel gemein hat. Mit diesem Vergleich ist aber auch schon gesagt, was ihn und die anderen Schweiggerschen Bildwerke trotz aller Ähnlichkeiten grundsätzlich von Zacharias Juncker trennt. Es ist der mächtigere, vollere, freiere Ton, die Orgelmusik an Stelle von Flöten und Geigen. Dieses nicht näher zu Beschreibende ist auch das Einzige, was ihn mit der übrigen Plastik des späten 17. Jahrhunderts verbindet. Sonst sind sie nachgeborene Kinder einer um 1675 schon verblichenen Epoche, vielleicht geradezu aus einer Bekanntschaft ihres Erzeugers mit den Altären der Juncker in Aschaffenburg und Walldürn geboren[780].

V. NIKOLAUS LENKHART

Der Mitgeselle des Zacharias Juncker bei der Arbeit am ersten Hochaltar für die Klosterkirche zu Ebrach war „Nikolaus Lenkhart, Bürger und Bildhauer zu Bamberg". Scharold läßt ihn aus „Euersheim im Mainzischen" stammen[781]. Er ist vielleicht identisch mit jenem „Hans Beckhart, Bildhauer zu Bamberg" der nach Jäck[782] im Auftrage des Fürstbischofs Johann Gottfried von Aschhausen 1612 die Bildhauerarbeiten für die Aula des Neuen Jesuitenkollegs machte. Im selben Jahre am 24. November schloß er seinen ersten Vertrag mit dem Abt Hieronymus Hölein von Ebrach, seinem wichtigsten Mäzen, über drei Figuren für den Hochaltar, dessen übrige Teile am 28. März folgenden Jahres Zacharias Juncker verdingt wurden. Sein Anteil bestand in den „Bildnissen B. Mariäe Virginis samt Ihren Kindtlein, S. Joannis Evangelistae und S. Nicolai jede Statue 8 Werkschuh hoch von Holtz" (also lebensgroße Figuren[783]. Der ausgemachte Lohn betrug 60 Gulden. Bei der geteilten Arbeit ging es nicht ohne Neid und Intriguen ab. Der Bamberger Bildhauer „glossierte", wie schon erwähnt, die von Zacharias für seine Säulen erfundene „glasierende Materie" und machte sich anheischend, seinerseits alles viel besser zu liefern. Im Oktober 1613 wurde aber das gemeinsame Werk, wie es scheint, doch glücklich fertig.

Am 13./23. Oktober 1614 wurde ihm ein zweiter Altar verdingt, der im „mitlern gewolb untern hohen Chor in der Closter Kirch"[784] aufgestellt werden sollte. Er war alles in allem nur 11 Schuh hoch, also nicht groß. Dem entsprach der ausgesetzte Lohn von nur 80 Gulden und zwei Eimer neuen Weins. In die Mitte sollte eine Kreuzigungsgruppe kommen (Kruzifix, Maria, Johannes und Magdalena) an die Seite „anstatt der flügel" (die Gotik saß auch den Bestellern noch im Blut) die Statuen der heiligen Ordensstifter Benedikt und Norbert und auf die Spitze ein heiliger Petrus zwischen zwei Engeln. Das Material ist im Dingzettel nicht genannt, da aber „schreinerwerk" erwähnt wird, war es zweifellos wieder Holz.

Ein dritter Auftrag folgte einige Monate später, am 29. Dezember 1614. Es handelte sich um einen Altar von 18 Werkschuh Höhe „unten im Langhauß", aber nicht um eine vollständige Neuschöpfung, sondern interessanterweise um die Umarbeitung und Vergrößerung eines offenbar spätgotischen Flügelaltars. Dieser hatte eine Darstellung der Wurzel Jesse im Schrein und in den Seiten-

flügeln nicht näher bezeichnete „stückh und historien“ (also Reliefs) enthalten, außerdem aber noch, entweder außerhalb auf Konsolen neben dem Schrein oder oben im Gespreng, die Statuen der Heiligen Katharina und Barbara. Dieses wahrscheinlich zu altertümliche und einfache Werk sollte nun unter Wiederverwendung der alten Figuren in einen dreigeschossigen Renaissancealtar verwandelt werden. In die „mittlere Tafel“, d. h. das Hauptgeschoß, sollte zwischen die schon vorhandene Barbara und Katharina eine von Lenkhart geschnitzte Madonna auf der Mondsichel („den Manschein unter den füessen haltendt“) kommen; die Flügel sollten beibehalten, aber offenbar im modernen Geschmack neu dekoriert werden. Der „schon vorhanden Stamm Jesse“ wurde ins zweite Geschoß hinaufversetzt und von den neuherzustellenden Statuen der beiden Johannes flankiert. Ganz nach oben „wider in der mitt“ kam ein neues „Bildtnus Christi sitzend mit ausgebreiten armen und Handen da das Blut aus den Wunden fließt“ und zu beiden Seiten, „doch etwas gestücket“ (?) zwei neue Bilder (Bild heißt immer Statue) heiliger Jungfrauen. Dazu natürlich noch „Schreinerwerkh, Zierath und anders“ (was zu einem großen Hochaltar gehörte). Das fertige Gebäude mag im Gesamtcharakter ungefähr dem Brenck'schen Hochaltar in Frickenhausen geglichen haben. Für die doch recht ansehnliche Arbeit erhielt der Meister wieder nur 80 Gulden, außerdem „zwei Simmra Korn, ein Eymer neuen Wein, ein metz Erbsen, ein metz Waitz“. Mit der Fassung des Altars wurde der Bamberger Maler „Veit Kuhnrat“ beauftragt[785].

Ähnlich ist der Inhalt eines vierten Dingzettels vom Osterabend 1615. Es wird wieder ein dreigeschossiger Altar, aber diesmal noch mit Predella, bestellt, zu dem wieder einige alte Figuren aus dem Besitz des Klosters in die Werkstatt des Meisters nach Bamberg geschickt werden. Das Programm läßt einen einheitlichen Gedanken ebenso vermissen, wie das vorige. Wenn dort einem Marienaltar ein Christus als Salvator eingefügt wurde, so wird hier ein Altar der vier Kirchenväter mit Darstellungen der Taufe und Auferstehung Christi ausgestattet. Die Statuen der vier Patrone waren alt, ebenso eine „History wie unser Herr Gott im grab ligt“. Dieses Relief (oder Gemälde?) sollte „unten im fueß deß Altars eingebracht“ werden, also jedenfalls an der Staffel oder Predella. Im Hauptgeschoß sollten Augustinus und Ambrosius neben dem Schrein (resp. die Ädikula) aufgestellt werden, in diesem aber die beiden Kirchenlehrer „mit dreifachen Kronen“ (ist Hieronymus wirklich als Papst dargestellt ge-

wesen?) und zwischen sie ein neuer Salvator; im zweiten Geschoß ein Relief (?) der Taufe Christi „ganz vein" und seitlich davon zwei neue Engel „so an der Lang und Proportz mit den andern bildern correspondiren"; ins dritte endlich eine Auferstehung „neu geschnitzt", alles „mit nottwendig und gebührlich zirat versehen". Die alten Bilder sollten außerdem ausgebessert werden. Der Lohn war auch für dieses große Werk, im Vergleich zu den Alabasteraltären oder Epitaphen der Zeit niedrig: 100 Gulden in Geld und keine Naturalien.

Alle vier Altäre sind entweder im Dreißigjährigen Kriege, der dem Kloster durch die Schweden viel Unheil brachte, zugrunde gegangen, oder bei den großen Erneuerungen der Kirche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und um 1775 entfernt worden. Nur einer ist möglicherweise noch vorhanden, nämlich der im Oktober 1614 bestellte Heiligkreuzaltar, auf dessen Dingzettel eine spätere Hand die Bemerkung geschrieben hat: „Diss Altar steht jetzt in der Capelle des Hoffs zu Herrnsdorff". Unter diesem Ortsnamen kann nichts anderes verstanden werden, als Mönchsherrnsdorf bei Burgebrach, einem Weiler in der Nähe des Klosters. Ich bin leider nicht dazu gekommen, dort Nachforschungen zu halten.

Erhalten ist von allen Ebracher Werken Lenkharts nur das Alabasterepitaph für seinen Gönner, den 1615 verstorbenen Abt Hieronymus Hölein. Der Vertrag mit dessen Nachfolger Abt Caspar Barck ist vom 10. Januar 1618 datiert[784]. Darin verpflichtet sich der Künstler, „das Epitaph aus Alabaster 20 schuh hoch fleißig und sauber" zu verfertigen, nach seinem eigenen, von ihm vorgelegten „Abriß", „doch daß anstatt der Apostel und anderer Bilder die Jenigen so darzu verzeichnet worden, darein kohmen". Der Stein soll wie gewöhnlich vom Meister auf seine eigenen Kosten besorgt werden und zwar aus Windsheim. Das Kloster übernimmt nur die Fuhren vom Steinbruch nach Bamberg (Lenkhart machte alle diese Werke in seiner heimischen Werkstatt, nicht etwa im Kloster selbst) und nach vollendeter Arbeit von dort nach Ebrach. Der Lohn ist, sicherlich in Anbetracht des kostbaren Materials, viel höher als für die älteren Holzaltäre: 400 Gulden, 8 Malter Korn, 10 Malter Weitz, 1 Lidter (?) Ao. 1614 gewachsen. Weins.

Abt Caspar starb vor Vollendung des Grabmals, am 2. Mai 1618 nach kaum zweieinhalbjähriger Regierung. Sein Nachfolger Johannes Dressel, der sich in der Inschrift als Stifter nennt, scheint dem Bildhauer seine Gunst entzogen zu haben, denn als er seinerseits Bildwerke für die Kirche stiftete, übertrug er

ihre Herstellung anderen Meistern. Schon das Epitaph für den Vorgänger Caspar Brack, ein relativ einfaches, aber nicht unfeines Werk, ist jedenfalls nicht mehr von Lenkhart gemacht, und der Bernhardus-Altar, den er 1621 bestellte, wurde das Meisterwerk des Nürnbergers Veit Dümpel. Die Ursache der Verstimmung läßt sich zum Teil erraten aus dem letzten Ebracher Aktenstück, das sich auf Lenkhart bezieht. Es ist dies ein ausführlicher Brief vom 23. Februar 1619, der zwar etwas konfus, dennoch mehr als nur lokalgeschichtliches Interesse erregt. Aus seinem Inhalt ergibt sich folgendes Bild. Lenkhart hatte eine Visierung für den Altar verfertigt und Kupferstiche eingehändigt bekommen (ein Beweis, daß die Bildhauer manchmal durch ihre Auftraggeber zur Benutzung von Vorlagen gezwungen wurden), sich dagegen im „Geding" verpflichten müssen, sich „um einen Gesellen zu bewerben". Man hatte ihn also noch einmal ebenso wie zirka acht Jahre früher mit Zacharias Juncker, mit einem Konkurrenten unter dasselbe Joch binden wollen. Dies Begehren war ihm „befremdlich' vorgekommen, „in erwegung dass erstlichen Kein Meister oder Director eines werkes welcher suo Marte (?) und mit seiner Mühe ichtwas colligiret", „dasselbe hernachen einem andern zu geben schuldig wäre". Er behauptet aber im Brief, daß er trotzdem „mit seinen zusagen dess verdingten altares nit" hätte „zurückgehen" wollen. Dann aber scheint ihm ein Unglück mit den Steinen (jedenfalls mit Alabaster) die er „mit merkliche uncosten zu stell gebracht" ganz aus dem Häuschen gebracht zu haben. Die Steine waren ihm erfroren, was ihm als „einen armen gesellen und Handwerksmann nit unpillig zu Herzen ging", so daß er „auß schwermut und betracht erlitten schadens" „krasse wordt" brauchte. Daneben hat es irgend etwas mit einem Totenstein (wahrscheinlich dem Epitaph des Abtes Caspar) gegeben, zu dessen Herstellung Lenkhart „anregung und einen vorschlag" getan hatte, um sich aber später, wie es scheint, davon zurückzuziehen, weil der Stein „wider verhoffen nit ganz und qualificiert". Die Folge seines Benehmens war jedenfalls die Ungnade des Prälaten, der durch einen „seiner Diener oder Cämmerer" dem Künstler einen Zettel zukommen ließ, mit dem Verlangen Visierung und Kupferstiche dem Abt zurückzugeben. Dieses Unheil abzuwenden, ist der Zweck des Verteidigungsbriefes. (Die Kupferstiche wollte der Meister besonders gern behalten, trotzdem sie ihm offenbar vom Abt eingehändigt waren, um sie „bei künftigen Arbeiten hoffentlich nit unzierlich zu gebrauchen"). Trotzdem aber Lenkhart sich „underthänigst getröstete, S. Gnaden werde ihm verdingter Maßen

den berührten Altar verfertigen lassen", scheint der Abt doch unbarmherzig geblieben zu sein und das Verhältnis gelöst zu haben[787]. Zwei Jahre später, im April 1621, erhielt Veit-Dümpel den Auftrag und vollendete das Werk bis Weihnachten 1626.

Für den Verlust der Ebracher Gunst scheint Lenkhart durch seinen Herrn, den Bamberger und seit 1617 auch Würzburger Bischof Johann Gottfried von Aschhausen entschädigt worden zu sein. Er hat, wie ich nachzuweisen gedenke, in dessen Auftrag das Monument des Bischofs Julius für den Würzburger Dom gearbeitet und scheint im Anschluß daran aus Bamberg in die Nachbarresidenz übergesiedelt zu sein. Hier wird er zum erstenmal 1628 in den städtischen Bauamtsrechnungen genannt[788], wo er 12 Gulden für das Wappen mit den Figuren der Patronen Felix und Adauctus erhielt, das außen an der Ratskapelle angebracht wurde, und im selben Jahre auch im Register der Zunft, die ihm am 3. September d. J. unter ihre Meister aufnahm, nachdem er zum „andern mohl" sein Stück „vorgewiss" hatte. (Er scheint aber das erstemal durchgefallen zu sein[789].) Sein Name steht als letzter Bildhauername im Verzeichnis der Verstorbenen der Brüderschaft: Er ist in Würzburg 1632 verschieden.

SEINE WERKE

1) Das Epitaph des Abtes Hieronymus Hölein (†25. November 1615) im rechten Seitenschiff der Klosterkirche zu Ebrach (verdingt am 10. Januar 1618)[790]. (Abb. 113 und 114.) Es besteht, entsprechend den Abmachungen im Dingzettel ganz aus Alabaster, und zwar sind das Gehäuse und die Statue des knienden Abtes aus grauem, marmoriertem[791], die übrigen Figuren aus weißem, wobei es sich aber nicht um zwei verschiedene Sorten handelt, sondern nur um Nuancen ein und derselben — denn beide Farben gehen überall ineinander über. (Im Dingzettel ist auch nur von Windsheimer Alabaster die Rede.) Das Denkmal ist lange übertüncht gewesen (seit der Restauration unter Abt Wilhelm Roßhirt, zirka 1780, bis in unsere Zeit hinein)[792], scheint aber von Anfang weder bemalt noch vergoldet gewesen zu sein. Mehr Farbe wäre aber, wenn irgendwo, so gerade hier am Platze gewesen, um in die verwischte Masse der Ornamente und Figuren, die alle der festen Konturen und der hervorstechenden Persönlichkeit ermangeln, Akzente und Grenzen hineinzubringen. So wie es ist, macht das formenreiche Werk weniger einen „malerischen" als einen flauen Eindruck: Das einzige, was aus dem Nebel von Hell-

grau und Weiß und aus dem allzu unbestimmten Vielerlei der Figuren und Ornamente als starker Kontrast herausspringt, ist (da die ursprünglich schwarze Inschrifttafel sehr abgerieben ist) das frei plastische Kreuz, vor dem der Abt kniet. Dies ist quer gestellt und schwarz, hat aber vielleicht seine heutige Gestalt, was Körperform und Haltung des Heilands vermuten lassen, erst im 18. Jahrhundert erhalten.

Diese Flauheit hat etwas Enttäuschendes, weil das Denkmal von Ferne einen bedeutenden Eindruck macht, indem es das größte und dem Aufbau und der Kontur nach vornehmste, dem Material nach kostbarste unter allen Grabmälern der Kirche ist. Auch ganz von nahem betrachtet fesselt vieles durch Feinheit und individuelles Leben — nur der entscheidende „mittlere" Eindruck zwischen Fernbild und Detailbild, wo man das Ganze zu erfassen und doch das einzelne schon zu unterscheiden wünscht, bleibt unbefriedigend.

Das Denkmal ist ein Hängeepitaph mit großer Sockelkartusche. Das Hauptgeschoß ist nach dem Prinzip der rhythmischen Travée in drei säulenumstandene Muschelnischen geteilt und die Attika ihrerseits wieder aus drei Stockwerken aufgeschichtet. In der Hauptnische kniet der Abt in Käppchen und Pluviale vor einer pultartigen Bank, worauf das erwähnte Kruzifix zwischen Maria und Johannes steht. In den Zwickeln des Muschelbogens sind dreieckige Fruchtstücke angebracht und in der Mitte eine frei hängende, reich modellierte Kartusche mit dem Monogramm Jesu. Hieronymus Hölein ist in der Hauptansicht, d. h. im Profil, ein würdiger, stattlicher Herr. Sieht man ihm aber ins Gesicht, so erschrickt man fast vor seiner breit ausgeflossenen Fratze mit den eingepreßten Partien um Augen und Mund und den häßlichen, schnurrbärtigen Lippen. In der linken Seitennische steht sein Namenspatron St. Hieronymus, ein halbnackter, mürber Greis; und in der rechten Katherina, ein langlockiges, gekröntes Mädchen. Die Attika enthält als Hauptbild die Vision Ezechiels im Hochrund (mit kniendem Propheten, sehr mageren Auferstehenden und einem Christus, nicht Gottvater in Wolken); darunter die Halbfigur des sehr gefühlvollen hl. Bernhard in kleiner Rundnische und darüber in der Bekrönung die flüchtigen Standbilder von Glaube, Liebe, Hoffnung und die Sitzbilder zweier Mädchenengel. Außerdem stehen noch neben dem Ezechieloval Engelhermen und neben diesen wieder, etwas tiefer, zwei weitere Heilige oder Tugenden. Nicht weniger als fünf Paar Cherubim (zwei in der Attika, zwei in den Seitennischen des Hauptgeschosses, zwei am Sockel) und zwei nackte Engelchen in

ganzer Figur (am Sockel) vervollständigen die lange Liste. Der Stil aller dieser Figuren erinnert sehr an Zacharias Juncker. Gleich diesem hat auch Lenkhart den Lockenkranz seiner Cherubim mit dem Bohrer in ein Sieb verwandelt, die Weichheit des Alabasters zu allerlei überfeinen Zartheiten ausgenutzt, in weinerlich schönen Gefühlen geschwelgt und auf Aktion und Festigkeit durchaus verzichtet. Vielleicht hat die gemeinsame Arbeit am Ebracher Hochaltar diese starke Annäherung zur Folge gehabt — daneben ist aber auch ein anderes Vorbild, nämlich Hansens Epitaph des Neidhart von Thüngen im Würzburger Dom, ausgiebig benutzt worden.

Denn von dort stammen wohl die elegante Pose des Abtes und die wie mit dem Kerbmesser eingegrabenen Muscheln der Nischen; ferner die aus vielen kleinen Schnörkeln zusammengesetzten seitlichen Ausladungen und der schmalgesichtige, hochlockige Typus der Mädchenengel.

Was Lenkhart von den Junckern unterscheidet, ist außer seinem im Grunde schwunglosen Temperament eine gewisse Unsicherheit und schlechtere Schulung, die ihn als Künstler dritten Ranges erscheinen lassen. Sein Phlegma nähert ihn dem dritten Führenden unter seinen fränkischen Zeitgenossen: Michael Kern, dem auch seine Ornamentik mit ihrem Knorpelwerk und ihren Fratzen verhältnismäßig nahe steht. Als seine Spezialitäten wären zu nennen die fast kreisrunden und etwas flachen Kindergesichter mit dem stets gleichen naivernsten Ausdruck; die im unteren Drittel mit einem Schaftring versehenen, aber nicht mit Reliefs, sondern mit angehängten Maskenrosetten geschmückten Säulen; dann das talentvollste Teilstück, die aus ganz flachem Akanthuswerk mit eingeflochtenen Engelchen und Fratzen sehr eigenartig und flüssig komponierte Sockelkartusche; endlich als Negativum das Fehlen der Fruchtschnüre und der mehr abstrakte als gegenständliche, mehr zeichnerisch-flächige als plastische Charakter der Ornamentik.

Nimmt man alles in allem, so ist dies Epitaph das mit vielem Fleiß und sorgfältigen Vorstudien gearbeitete Hauptwerk eines typischen „Zeitgenossen", d. h. eines Künstlers, der mehr die Art seiner Nachbarn zurückstrahlt als aus eigener Flamme leuchtet. Für die lokale Würzburger Kunstgeschichte ist es aber von nicht geringer Bedeutung, weil es die Möglichkeit bietet, einige der bekanntesten Denkmäler der Stadt dem richtigen Künstlernamen zuzuführen.

2) Das zweite beglaubigte Werk Lenkharts, das Würzburger Stadtwappen mit den Figuren der Schutzheiligen Felix und

Adauctus im Grafen-Eckartshöfchen des Würzburger Rathauses[793], ist ein für das Entstehungsjahr 1628 ungewöhnlich unbarokkes, aus vielen kleinen Dingen harmonisch zusammengesetztes Gebilde von mäßiger Größe, das mit dem Ebracher Epitaph wenig mehr als den kleinlichen Stil gemein hat. Der eine Heilige trägt übrigens die Schaubentracht des 16. Jahrhunderts, der andere erinnert in seinem Faltenrock an spätgotische Figuren. Das heute im Höfchen zu sehende Wappen ist eine Kopie, das sehr verwitterte Original ist im Depot des Luitpoldmuseums.

ZUSCHREIBUNGEN

3—5) Das Sakramentshäuschen, die Kanzel und das Epitaph des Kindes Julius Echter in der Pfarrkirche zu Rothenfels a. M. (Unterfranken, B. A. Lohr), datiert 1613/16[794]. (Abb. 115, 116.) An der Wand neben dem Sakramentshäuschen ist eine Sandsteintafel angebracht mit dem Ehewappen Echter-Bicken und der Inschrift: „Der aller Heiligsten vnd vnzertheilten Dreyfaltigkeit zu Lob und Ehr allen Christgläubigen zu größern andacht hatte der Edle gestrenge und veste Philipp Christoff Echter von Mespelbrunn Fürstlich Würtzburgisch Rath und Ambtmann uff Rothenfels neben seiner der edtlen viel ehrntugentreichen Hausfrauwen Anna Margareta Echtern geborene von Bicken dies Sakrarium thuen zur Ewigen gedächtnus diesem Gottshaus aufrichten lassen den 20. May anno 1613." Derselbe Neffe des großen Julius hat in derselben, kurz vorher vollendeten Kirche einem früh verstorbenen Söhnchen, das nach dem fürstlichen Großoheim benannt war, ein kleines Epitaphium setzen lassen und 1616 auch die Kanzel gestiftet, wie sein Ehewappen am Schalldeckel beweist. Als viertes Inventarstück aus derselben Zeit steht im Gotteshaus noch ein einfacher Taufstein, der aber laut Inschrift von einem anderen Rothenfelser, dem „Administrator D. Carolus Schwintlauf", geschenkt worden ist[795]. Das Epitaph ist aus Alabaster; Sakramentshaus, Kanzel und Taufstein sind aus weißem Sandstein; der Schalldeckel und eine zwischen diesem und dem Predigtstuhl angebrachte Bildwand sind aus Holz. Der Sandstein ist an manchen Stellen vergoldet, die Holzfiguren bemalt; eine moderne Restauration hat die Farben erneuert und vielleicht auch an den Steinfiguren einiges ausgebessert. Trotzdem ist am Sakramentshaus manches beschädigt geblieben. Der Statuette des Erlösers fehlt z. B. der rechte Fuß.

Durch ihren einheitlichen Stil und die Menge ihrer Inventarstücke ist die

Kirche des abgelegenen Mainstädtchens eine wichtige Stätte für den Geschichtsschreiber der fränkischen Spätrenaissance. Er würde sie jedoch noch höher schätzen, wenn die Stifter nicht nur ihre eigenen, sondern auch den Namen des Künstlers überliefert hätten. Denn die Stilkritik reicht nicht völlig aus, um diesen mit Sicherheit festzustellen.

Ich vermute jedoch aus folgenden Gründen, daß Nikolaus Lenkhart die Sachen gemacht hat.

Die Kanzel ist mit vier Reliefbildern der sitzenden Kirchenväter geschmückt. Der heilige Hieronymus hat fast denselben Kopf und dieselbe Kopfhaltung wie die entsprechende Figur am Ebracher Epitaph. Zwischen den Reliefs an den Ecken des Korpus stehen die Statuetten des Täufers, der Madonna, der hl. Franz, Domenicus und Rochus. Der gefühlvolle Kopf des Franziskus ist dem des hl. Bernhard beim Abt Hölein sehr ähnlich. Das Sakramentshäuschen ist ein runder Körper mit drei vorgesetzten Pfeilern: Vor diesen stehen die Statuetten des Erlösers und der Evangelisten Markus und Lukas. Letzterer hat einen ähnlichen, flach auf der Brust liegenden, unten gekräuselten Bart wie der Ebracher Hieronymus. Die Bekrönung des Häuschens ist ein rundes Tempelchen, worin die Statuette Gottvaters steht, während Matthäus und Johannes außerhalb assistieren. Matthäus hat ein ganz ähnliches Profil wie der Ebracher Ezechiel und die Säulen, die das Tempelchen tragen, haben die erwähnten Schaftringe.

Die hölzernen Teile dürften ebenfalls von Lenkhart sein, denn der Engel, der oben auf dem Schalldeckel ein hohes Kreuz hält, entspricht fast genau den Mädchenengeln des Grabmals: Er hat dasselbe schmale Profil mit der sehr spitzen Stirnlocke, dieselben etwas lahmen Flügel, dasselbe knittrige Gewand, das durch ein vorgestelltes Bein gespannt wird. Auch die allgemeinen Kennzeichen sind beachtenswert. In Rothenfels fehlen ebenfalls die sonst so beliebten Fruchtschnüre (bis auf ein paar kleine an den Seiten der Kanzelrückwand). Die Ornamente sind auch hier, soweit überhaupt vorhanden (an der Kanzelsäule und am Dach des Sakramentshauses), ganz flach und etwas blutleer. Da Sakramentshaus und Kanzel älter sind als das Epitaph, wirken sie noch schüchterner und unsicherer, vertragen sie noch weniger die allzu genaue Betrachtung. Eben diese Unsicherheit und Ungeschicklichkeit geht aber soweit, daß sich wieder Zweifel erheben, ob die Zuschreibung richtig sei. Denn der Aufriß des Ebracher Epitaphs ließ in Proportion und Architekturform nichts

zu wünschen übrig — Sakramentshaus und Kanzel dagegen wirken fast wie Bauwerke eines kindlichen Dilettanten mit ihren dünnen Säulen und den plattgedrückten ionischen Kapitälen. Freilich ließe sich das entweder aus der frühen Entstehungszeit oder aus der Mitwirkung eines lokalen Steinmetzen, dem der Bamberger Bildhauer nur den Skulpturenschmuck geliefert hätte, erklären, aber da gleichzeitig auch noch weitere Bedenken entstehen, so mag man jene Lösung nicht von vornherein annehmen. Viele Figuren sind nämlich solchen des Zacharias Juncker mindestens ebenso ähnlich wie andere den eben erwähnten Lenkharts; und zwar nicht Figuren, die dieser etwa hätte kopieren können, sondern viel späteren, die Zacharias zum Teil erst in seinem Alter gemacht hat. Am merkwürdigsten ist, daß die Pelikangruppe, die das Sakramentshäuschen bekrönt, geradezu nach der Junckerschen Visierung zum Ebracher Tabernakel von 1651 gemeißelt sein könnte und daß mehrere Rothenfelser Heilige, unter anderem auch Franz und Domenicus, fast dieselbe Stirnbildung (stark hervortretende Wülste über den Augen, Falten an und über der Nasenwurzel) haben wie der Augustinus der Miltenberger Kanzel; und daß endlich die Rothenfelser Kirchenväter unter perspektivisch mißlungenen Bogen sitzen, wie ein solcher sonst nur noch einmal, nämlich an der Geißelung der Miltenberger Kanzel, vorkommt. Diese Übereinstimmungen sind zusammen mit der Sentimentalität der Heiligen, ihrem kraftlosen Stehen und Halten, ihren kleinen Köpfen und anklebenden Bärten so auffallend, daß ich immer wieder die Möglichkeit erwogen habe, ob nicht Zacharias die Sachen gemacht haben könnte. Das kleine Kinderepitaph steht dem seinigen in Eibelstadt und Lohr auch verhältnismäßig nahe. Trotzdem habe ich mich nie recht mit dem Gedanken befreunden können, denn die Qualität der Rothenfelser Werke ist doch noch weit geringer als etwa die der Miltenberger Kanzel. Sie haben jenes Dilettantische, was Zacharias nie hat, und die Holzskulpturen, die doch von den steinernen (schon wegen der Ähnlichkeit des geschnitzten Bischofs mit den Evangelisten und dem Gottvater des Sakrariums) nicht zu trennen sind, ließen sich bei Zacharias unmöglich unterbringen. Die betenden Engel an den seitlichen Ausladungen schlagen vielmehr wieder eine Brücke zu Kern, der an seinem Aschhausen-Grabmal ähnliche gearbeitet hat. Da schließlich die Figurenpaare: Ebracher und Rothenfelser Hieronymus, Ebracher und Rothenfelser Mädchenengel doch am nächsten zusammenstehen und da ferner der allgemeine Charakter — die Gefühlsseligkeit, die fremde Körper sucht, um sich darin einzu-

richten, Neigung zum Eleganten bei dilettantischer Technik, mangelndes Interesse für gegenständliche Ornamentik, stilistische Verwandtschaft, besonders mit Zacharias, aber auch mit Michael Kern, doch eine Verwandtschaft von der Art des armen Vetters vom Lande — da alles dieses ebenfalls zum Epitaph des Abtes Hölein paßt, so glaube ich, daß dessen Schöpfer auch für Rothenfels gearbeitet hat, obgleich dieser Ort für einen Bamberger jenseits Würzburg liegt. Ich glaube es um so sicherer, weil jener Engel auf dem Schalldeckel an zwei Denkmälern des Würzburger Doms wiederzufinden ist, von denen das eine mit dem Grabmal Hölein auch sonst entscheidende Merkmale gemein hat. Dieses Denkmal ist

6) Das Grabmal des Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn († 13. September 1617) im Würzburger Dom[796]. (Abb. 117.) Es hat seit Scharold[797] in der ganzen Lokalliteratur[798] für eine Arbeit Michael Kerns und, entsprechend der Bedeutung des Dargestellten, für eines seiner Hauptwerke gegolten. Noch in Maders Inventarwerk von 1915[799], das sonst so vielem zum erstenmal den richtigen Namen gegeben hat, ist die Zuschreibung ausdrücklich als „verlässig" anerkannt und dadurch der allgemeinen Meinung besonders eingeprägt worden. Erst Gertrud Gradmann, die beste Kennerin Kerns, hat das Grabmal aus seinem Lebenswerk gestrichen[800], weil der rote und „graue" Marmor[801], aus dem es besteht, in der Forchtenberger Werkstatt nie verwendet worden sei und weil die Ausführung die für Kern charakteristische Freude an gegenständlichem Zierat und die Kraft der Modellierung vermissen ließe. Ich möchte auf das erste Argument wenig Gewicht legen, denn der Marmor ist sicherlich vom Besteller, also dem Fürstbischof Johann Gottfried von Aschhausen[802], aus einem oberbayerischen oder Salzburger Bruch zur besonderen Ehrung seines großen Vorgängers beschafft worden und wäre von Kern gewiß ebenso gern benutzt worden wie von jedem anderen Bildhauer. Dagegen ist der Stil in der Tat, nicht nur den einzelnen Formen nach, sondern auch im ganzen Geiste unkernisch, hat aber auch mit Zacharias Juncker, an den man sonst zuerst denken könnte, nichts zu tun. Keiner der beiden Konkurrenten hat jemals so hartes, verknöchertes Knorpelwerk geschaffen (Zacharias bekanntlich überhaupt kein Knorpelwerk), keiner den Stein so schreinermäßig verwendet, die Pilaster so sehr in Bretter, die seitlichen Ausladungen so sehr in Schnitzwerk verwandelt. Zu keinem von beiden paßt die winterliche Leere der Komposition, zu keinem der Typus der Putten und Mädchenengel.

Diese letzteren gleichen dagegen frappant den entsprechenden Figuren am Epitaph des Abtes Hölein: Die Cherubim sind kaum mehr als Wiederholungen, die Mädchenengel Korrekturen aus dem Eckigen und Ungeschickten ins Flüssige und Gefällige. Außerdem haben die Säulen hier ebenfalls Schaftringe und die seitlichen Ausladungen mit ihren vielen kleinen Schnörkeln, die Kartusche in ihrer flachen, gedrängten, aber schwunglosen Modellierung sind den Ebracher Vorbildern nahe verwandt[803]. Das Höleinsche Epitaph, Anfang 1618 bestellt, ist sicherlich älter als das Juliusgrabmal, das vielleicht Ende 1618 oder 1619 begonnen sein mag. Daß ein wenig bekannter Bamberger Bildhauer dem großen Würzburger Bischof die letzte Ehre erwiesen haben soll, ist gewiß befremdlich, wird es aber weniger, wenn man bedenkt, daß Johann Gottfried von Aschhausen, bevor er in Würzburg gewählt wurde, schon sechs Jahre das benachbarte Bistum regiert hatte; daß Lenkhart ihm infolgedessen sicherlich besser bekannt war als alle Würzburger Meister (mit Ausnahme Kerns, der 1611 für ihn die zwei Bischofsgrabmäler für den Bamberger Dom und die Statuetten für die Wallfahrtskirche auf dem Gügel gearbeitet hatte[804]) und daß dieser durch sein Epitaph Hölein wahrscheinlich die besondere Aufmerksamkeit seines Herrn erregt hatte. Denn der Bischof war, wie Jäger[805] nach alten Nachrichten meldet, mit dem Ebracher Abt eng befreundet gewesen und pflegte bei jeder Reise, auf der er das Kloster berührte, auszusteigen und an dessen Grabe zu beten. Der einzige namhafte Bildhauer, der 1617/18 in Würzburg selbst wohnte, Zacharias Juncker, hatte, wie es scheint, durch die langsame und verdrossene Art, womit er seine Aufträge erledigte, an Ansehen verloren (er verließ ja bald darauf die Stadt als Bankrotteur), und Lenkhart mag ebenso wie beim Ebracher Hochaltar, diesmal aber mit mehr Erfolg, gegen den Konkurrenten intriguiert haben. Schließlich darf nicht vergessen werden, daß Julius ja sein Hauptgrabmal schon längst in der Universitätskirche besaß und daß deshalb auf dieses zweite im Dom etwas weniger Sorgfalt verwendet worden sein mag.

Das Zeugnis, das der Stil des Denkmals für den Bamberger Meister ablegt, ist jedenfalls so gewichtig, daß er als der Schöpfer anerkannt werden muß. Sei es der Abwechslung halber, sei es auf einen Wunsch des Bestellers, hat er hier den entgegengesetzten Weg eingeschlagen als beim kurz vorher vollendeten Ebracher Werk. Dieses war ein breites Hängeepitaph mit Andachtsbild; das Bischofsdenkmal wächst schlank vom Boden auf und enthält nur eine stehende Existenzfigur. Die seit Loy Hering durch das ganze 16. Jahrhundert in Würzburg herr-



schende Sitte, Bischöfe kniend und im Gebet darzustellen, ist also zugunsten der älteren, der Gotik geläufigen wieder aufgegeben. Das Ebracher Grabmal war ferner mit Statuetten und Reliefs überladen und in die Gefühlsseligkeit und Zierlichkeit „des feinen Stils" getaucht. Das Würzburger ist dagegen unter sämtlichen des Zeitalters das figurenärmste und sucht am bewußtesten wieder den Anschluß an die großzügige Gelassenheit des Klassizismus. Sein Tempel ist wieder reingefegt von allem, was nicht unbedingt hereingehört. Die spielenden Kinder und die schweren Fruchtschnüre, die Tugenden und Heiligen sind hinausgetan, ihr lautes Jauchzen und Seufzen ist verstummt, der Bischof ist fast einsam zurückgeblieben und aus der Welt der Taten und Tränen in wechsellose Ruhe entrückt. Still und feierlich ist's um ihn her, aber nicht wie in einem reichen Dom oder einer heimlichen Kapelle, sondern wie in einer kahlen Klosterzelle oder einem puritanischen Bethause. Die Luft um ihn erwärmt nicht, weil sie aus kalter Seele kommt; keine starke Leidenschaft hat sich hier gebändigt, kein reicher Geist Verzicht geleistet, sondern ein mattes Temperament und eine ärmliche Phantasie haben ihre Mängel nicht einmal durch Anleihen gedeckt, sondern sie offen ausgesprochen und zur Tugend erhoben. Der Aufbau ist „korrekt", weil die Kraft zu Ausschweifungen fehlte; das „theatralische Getue" ist vermieden, weil Mattheit die Entdeckung gemacht hat, daß Stille würdiger und zugleich billiger sei. Wer das Fehlen von Fehlern für einen wesentlichen Vorzug hält, mag das Grabmal hoch schätzen — er preise dann aber auch die wüstendürren Bischofsdenkmäler des 19. Jahrhunderts, die, der Seele nach, seine nächsten Verwandten sind.

7) Das Wappen des Erhard von Lichtenstein am Hof Heydeck zu Würzburg (Domerschulgasse). Die Putten, die es halten, der Engelkopf, der es bekrönt, stimmen im Typus (z. B. dem blinzelnden Blick) mit dem Cherubim am Juliusgrabmal, besonders dem zu Füßen des Bischofs, überein. Das Wappen ist aus Sandstein und eine flüchtige und ziemlich grobe Dekoration. Das ausgezeichnete Portal der Kurie wird als Werk Michael Kerns ausführlicher zu besprechen sein.

8) Das Grabmal des Julius Albert von Thüngen († 26. Oktober 1635) und seiner beiden Frauen Amalia Elisabeth geb. v. Gebsatel und Kunigundis geb. Späthin von Zwyfalten in der Franziskanerkirche zu Würzburg[806]. (Abb. 124.) Sein kunsthistorisches Schicksal gleicht dem vorigen: Es galt für eine Arbeit Michael Kerns, bis Gertrud Gradmann erkannte,

daß seine „Ausführung die Hand eines weit unter diesem stehenden Bildhauers verriete". Dieses Urteil ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob alle Arbeiten des Forchtenbergers besser wären — er hat auch genug Minderwertiges gemacht. Aber selbst hinter seinen gleichgültigsten Portalskulpturen ist doch immer ein Künstler von Lebensfülle, Kraft und Formsicherheit zu fühlen, wovon am Denkmal der Franziskanerkirche nichts zu merken ist. Hier riecht es sozusagen nach Schimmel und Staub. Schlaffheit und Öde herrschen im anspruchsvollen Aufbau, und an Unsicherheiten, zum Teil krasser Art, ist kein Mangel. Man sehe sich die plumpen Säulen an oder den fast zwergenhaften heiligen Bischof oder die in der Lunette an die Wand geklebte Dreieinigkeit. Solche schon im Entwurf mißlungenen Dinge kommen bei Kern niemals vor, am allerwenigsten in seinen großen Grabmälern. Wenn das Thüngensche Denkmal früher durchweg diesem zugeschrieben wurde, so verdankt es das wohl seiner unverkennbaren Verwandtschaft mit dem Juliusmonument. Zu diesem und zu dem Epitaph des Abtes Hölein sind auch in Einzelheiten genug Beziehungen vorhanden. Die Bekrönung besteht aus einer ganz flachen Wappenkartusche aus qualligem Volutenwerk, einer Fratze und zwei Profilcherubim. Dieses Kern durchaus fremde Gebilde ist ähnlich empfunden wie die Ebracher Sockelkartusche — zwei phlegmatische Putten sitzen neben dem Hauptwappen und zwei weitere stehen etwas tiefer über den Wappen der Frauen. Diese Kinder haben zwar nicht dieselben Locken, wohl aber dieselben breiten Gesichter und denselben Ausdruck wie die Cherubim der beiden älteren Werke (die beiden unteren falten außerdem ihre Hände ungefähr so wie die holzgeschnitzten Engel in der Rothenfelser Kanzel). Über der Dreieinigkeit wölbt sich ein dem Hufeisen angenäherter Bogen: Dasselbe Motiv kommt im Aufsatz des Höleinschen Epitaphes vor. Gottvater und der heilige Bischof haben in Barttracht und Ausdruck mit Bischof Julius Ähnlichkeit; die beiden Frauen falten ihre behandschuhten Hände mit derselben gespreizten Steifheit wie der Ebracher Abt.

Vielleicht hat Lenkhart seit dem Auftrag für das Juliusgrabmal beständig in Würzburg gewohnt. Nachzuweisen ist er hier erst seit 1628. Außer ihm war in den zwanziger Jahren wahrscheinlich nur noch der Schüler Kerns, Balthasar Grohe, in der Stadt ansässig.

Das Thüngensche Grabmal in der Franziskanerkirche ist unter den Werken Lenkharts das unerfreulichste. Seine Bedeutung liegt darin, daß es als letztes in Unterfranken den Typus des großen Ädikulagrabmals mit Adoranten und

Nebenfiguren vertritt. Das vornehmste Exemplar der Gattung, Robyns Zobelgrabmal, steht ihm gerade gegenüber.

9) Der Peter- und Paulsaltar im Querschiff des Würzburger Doms (1626/30)[807]. (Abb. 118.) Er ist von einem Mitglied derselben Familie, dem Würzburger Domprobst Konrad Friedrich von Thüngen, zu Lebzeiten gestiftet aber erst nach dessen Tode 1630 vollendet worden[808]. In der Geschichte der Denkmalstypen nimmt er eine bedeutende Stelle ein, denn er ist im Maingebiet das erste Exemplar jener für den Barock charakteristischen Gattung, die als eine mächtige Einheit aus Architektur, Malerei und Plastik, in der Mitte ein gemaltes Altarblatt und herum eine Baldachin- oder Kulissenarchitektur mit wenigen großen Statuen hat. Seine Vorläufer in Deutschland sind die Altäre der Dittrich, Candid und Padovano in St. Michael zu München. Diese waren aber noch Tafeln — er ist ein kubisches Gebäude. Als solches ist er, soweit ich sehe, überhaupt der erste deutsche Barockaltar.

Ist nun wirklich Lenkhart der Urheber dieses wichtigen Werks? Das Altarblatt, eine Beweinung Christi und der corregieske Gewölbeschmuck mit klagenden Heiligen zwischen einer Säulenarchitektur sind nach Scharold[809] von jenem selben Hans Ulrich Bühler gemalt, der in Walldürn Zacharias Juncker beigestanden hatte. Die in Holz geschnitzte, durchwegs vergoldete, an den Gesichtern, Händen usw. bemalte Architektur und Plastik sind von Mader im Inventarwerk (S. 49) für Michael Kern beansprucht, von Gertrud Gradmann (S. 115) dagegen vermutungsweise Zacharias Juncker gegeben worden. Maders Ansicht gründet sich wahrscheinlich auf die Verwandtschaft des Werkes mit dem Julius-Grabmal; Gradmanns darauf, daß der Altar eben nicht von Kern sei und daß „Holzbildhauereien von Zacharias auch sonst erwähnt" werden. Das letztere gilt aber auch von Lenkhart und zwar in besonders hohem Grade. Die vier Altäre, die er nach den Dingzetteln im Bamberger Archiv für Ebrach gemacht hat, sind ja alle aus Holz gewesen. Entscheidend aber ist, daß der Peter-Paulsaltar weder im Gesamtcharakter noch in den Einzelheiten zu Michael Kern oder Zacharias Juncker passen will, daß er weder die männliche Derbheit jenes, seine strotzenden Putten und Festons, oder sein großzügig quellendes Knorpelwerk hat, noch die elegische Zartheit dieses, seine eleganten Kartuschen oder lieblichen Kinder. Ihm fehlt außerdem eine der wesentlichsten Eigenschaften beider, wie ihrer ganzen Zeit: Der „horror vacui", das Verlangen nach dem Vielen. Er ist großzügig, ruhig und „leer" wie das Juliusmonument und teilt mit diesem und dem

Höleinschen Epitaph den Typus der Mädchenengel (von denen zwei oben in den Wappen sitzen) und die schmalen kleinlich geschmückten, mit Knorpeln und Engelköpfen verzierten seitlichen Ausladungen. Ferner hat er in vielen Details auch Beziehungen zur Kanzel und dem Sakramentshaus in Rothenfels. Seine Engel sind im Sitzen dasselbe, was der Kreuzträger auf dem dortigen Schalldeckel im Stehen ist und seine beiden Apostel sind die ins Monumentale gesteigerten, vermännlichten Brüder der dortigen Franziskus, Lukas, Matthäus, Gottvater (sowohl in Schädelform, Stirnbildung, Ausdruck, als auch in Standmotiv und Faltenwurf). Es kann also wirklich für sicher gelten, daß das Holzwerk des Altars von Lenkhart geschnitzt ist[810], — fraglich bleibt nur, ob auch der neuartige und fruchtbare Entwurf von ihm stammt. Anzunehmen ist es, denn das hier Erreichte lag als Ziel auf jenem Wege, den er mit dem Juliusgrabmal eingeschlagen hatte. Wenn vor dem Peter- und Paulsaltar die Kritik verstummt und ihn als einen wirklich großen und glücklichen Wurf gelten lassen muß, so mag Lenkhart das zum Teil dem Holz verdanken, das ihm offenbar besser lag, als Marmor, Alabaster und Sandstein, vor allem aber der rein dekorativen Aufgabe, bei der er sich dem Maler beiordnen, dem Domarchitekten unterordnen konnte.

Ein Grabmal der Gotik oder Renaissance ist ein Solostück — um ein solches mit Leben zu erfüllen, reichten seine Gaben nicht aus. Ein Barockaltar ist eine Stimme im Chor, der vom Geiste der Architektur des Gebäudes dirigiert wird — dem Stabe dieses Dirigenten hat er gehorcht und sein Glück gemacht. Der Aufbau wiederholt nämlich nur im Kleinen die Konche der romanischen Apsis, in der er steht. Er ist wie ihr Sohn und hat von ihr die Einfachheit und Ruhe geerbt. Diese Eigenschaften ketten ihn noch an die Renaissance, während er zugleich durch den großzügigen Stil und das neue Schema der Vater der Würzburger Barockaltäre ist. Wie alle seine Zeitgenossen, aber betonter als die meisten ist er das Denkmal eines Übergangsstils, und ohne Frage eines der merkwürdigsten.

Um 1630 mag er fertig gewesen sein — zwei Jahre später ist Lenkhart gestorben.

VI. VEIT DÜMPEL VON NÜRNBERG UND DER BERNHARDUSALTAR IM KLOSTER EBRACH[811]

Den Auftrag zur Aufrichtung eines Altars in der Klosterkirche zu Ebrach, der 1619 Lenkhart entzogen wurde, bekam am 17. April 1621 Meister „Veit Dümpell Bürger und Bildhauer zu Nürnberg". (Tafel VI.) Von diesem war bis jetzt folgendes bekannt[812]: Er stammte aus Altenstein, denn auf seinem ersten Werk, dem gemeinsam mit Hans Werner geschaffenen großen Grabmal des Wilhelm von Streitberg und Familie (1616) in Ahorn bei Koburg findet sich auf einer Volute links die Signatur: „Artifices Johannes Werner Noricus et Vitus Dümpel Altenst. e.[813]." Hans Werner war sein Schwiegervater, denn das im Kreisarchiv Nürnberg aufbewahrte Totenbuch enthält auf Blatt 79 den Eintrag: „Der ehrsam und kunstreich Hanns Werner bildhauer in der Grassergasse †13. Sept. 1623. hat nur Anna Maria, Veit Dümpels, bildhauers ehewirtin, ihr einige tochter zur erbin hinterlassen[814]." Im Jahre 1622 bekam er für die Befestigung von Wage, Schwert und Spiegel, sowie für einige Ergänzungen an den Figuren von Wahrheit und Gerechtigkeit über dem Hauptportal des Nürnberger Rathauses 10 Gulden (die Statuen waren von Toppmann nach Entwürfen Christoph Jamnitzers seit 1617 gearbeitet worden)[815], im selben Jahre arbeitete er für dasselbe Gebäude zusammen mit dem Schreiner Hans Heinrich Abbeck das sogenannte „Thürgericht", ein mit Figuren geschmücktes Holzportal[816] (im heutigen Standesamtssaal). 1628 schuf er die Statue des Herzogs Johann Casimir an der Ecke des Gymnasiums zu Koburg[817]. Er starb in Nürnberg am 24. April 1633[818].

Das Bild, das man sich nach diesen wenigen Nachrichten und Werken von ihm machen mußte, war das eines Bildhauers, der zwar sowohl in Holz und in Stein zu arbeiten verstand, aber doch zu den unbedeutenden gehörte. Das einzige, was einen gewissen Respekt erweckte, daß er auch von der Koburger Gegend in Anspruch genommen wurde, konnte in seiner Herkunft aus dem nordfränkischen Altenstein oder noch einfacher aus einer Verwandtschaft mit dem im Bambergischen weit bekannten Hans Werner eine Erklärung finden. Diese Vorstellung von ihm wird durch den Bernhardusaltar völlig geändert. Mit diesem Werk rückt er in die erste Reihe der deutschen Bildhauer seiner Zeit, denn der Altar gehört zu den feinsten des frühen 17. Jahrhunderts.

Ein ganzes Bündel von Akten in jenem Faszikel 488 (119) des Bamberger Kreisarchivs bezieht sich auf ihn[819].





Veit Dümpel, Bernhardusaltar, 1622/26

Ebrach, Klosterkirche.

1) „Dingzettel über einen altar" (von anderer Hand dazugeschrieben: „über den alabasternen altar St. Bernardi pro 1500 fl.") „sub dato 17. April 1621". Abgeschlossen zwischen Abt Johannes [Dressel] und „Meister Vito Dümpeln Bürgern und Bildhauern zum Nürnberg". Der Künstler verpflichtet sich darin, den Altar in Alabaster und gemeinem Sandstein dreißig Schuh hoch und fünfzehn breit fleißig und sauber zu verfertigen; der Abt muß ihm dafür die sehr hohe Summe von 1500 Gulden bezahlen und ihm und seinen Gesellen die Kost reichen[820].

2) Ein Brief des Abts Johannes an den Deutsch-Ordenskeller zu „Zeckelheim" (wohl Zeilitzheim) wegen Alabasters zum Altar. Antwort des Adressaten und nochmaliger Brief des Abtes.

3) Nikolaus Lenkhart an den Abt vom 23. II. 1619 (s. oben).

4) Zwei Briefe Veit Dümpels an den Sekretär zu Ebrach, Andreas Krebser, vom 11. bis 21. Oktober 1622 und 27. April bis 7. Mai 1623. Im ersten Brief erkundigt sich der Künstler, wann er die Arbeit beginnen könne (von anderer Hand auf der Rückseite „bitt umb ein fuhr sein Werkzeug anhero zu führen"; im zweiten: „da die schöne frühlingszeit" die beste Gelegenheit zur Arbeit gebracht hätte, fragt er an, „ob die stein von Iphofen zu säulenwerk und die stein von Oberschwarzach zum geheuss zu stelle bracht werden", damit man in der Arbeit gefördert sei. Er „habe sonst zween Bildhauergesellen", so daß die Arbeit „selbfünf" angegriffen werden könnte. Nun müßten Materie zum Polieren des Alabasters, Kitt usw. herbeigeschafft werden. Aus diesen Briefen ergibt sich, daß erstens der Altar ausnahmsweise an Ort und Stelle und nicht in der Werkstatt des Künstlers gearbeitet wurde (wahrscheinlich, um Fuhrkosten für die Steine zu sparen, die sämtlich jenseits Ebrach nach Würzburg zu gebrochen wurden); daß zweitens der Meister zwei Gesellen und zwei Lehrlinge mitbrachte; und daß drittens der im April 1621 verdingte Altar zwei Jahre später immer noch nicht wirklich begonnen war.

5) „Capitulation mit Meistern Veit Dümpel" „wegen des anverdingten Altars" vom 10. Juli 1623. Hier wird in vier Punkten die Beköstigungsfrage geregelt. „Zum vierten er der Meister soll zwar ordinari mit seinem gesindt den disch haben, doch wann kein gäst vorhanden und es die gelegenheit gibt zur tafel berufen werden." Unterschrieben ist dieses Dokument vom Abt Johannes und sehr deutlich von „Veit Dümpell, Bildhauer". Die soziale Stellung eines Bildhauers

war also um 1620 noch von der Art, daß ein nichtadeliger Abt ihn wohl an seine Tafel setzen mochte, aber nur dann, wenn er keine anderen Gäste hatte, und ein katholischer Kirchenfürst fand selbst im ersten Jahrzehnt des großen Religionskrieges nichts dabei, einen Heiligenaltar bei einem Ketzer zu bestellen und mit diesem Ketzer an einem Tisch zu essen. (Daß der Nürnberger Dümpel ebenso wie sein Schwiegervater Hans Werner Protestant war, ist so gut wie sicher.)

6) Zwei Kapitulationen ohne Datum, die den Modus der Bezahlung regeln. Der Meister soll von den versprochenen 1500 Gulden „allbereit 100 Gulden und 800 Reichstaler" erhalten. Er und seine Gesellen sollen außerdem nach vollbrachter Arbeit drei Eimer Weins bekommen, „doch das hingegen auch das uffs Paradies gehörige Marienbild in solche Summe komme". (Diese Marientafel vom ehemaligen Paradies steht heute wahrscheinlich neben dem Hauptportal der Kirche.)

7) Ein Kontrakt zwischen Veit Dümpel und den Oberschwarzacher Steinmetzen Adam Markert und Hans Schlör vom 16. bis 6. Obt. 1623 über „etzliche siebentzig Stück stein zum Neuen fürhabenden altar, von guten gantz zart und reinen stein in Oberschwartzach (bei Gerolzhofen in Unterfranken), der recht einen schönen braunlichen farb und nicht streiffent" usw. Also zu Ende 1623 war die Arbeit immer noch nicht weit gediehen.

8) Ein Brief Veit Dümpels an Abt Johannes vom 22. Dezember 1626, aus Nürnberg nach Ebrach. Der Inhalt ist neben der Adresse vermerkt: „Bildthauer von Nürnberg pitet um seinen allhier habenden sach un zwei Eimer wein hinaufzuschaffen." Dazu als Bescheid: „Der Bildhauer soll sich gedulden bis nach Weihnacht soll im sein sach geschickt werden, es habe bisher nicht gelegenheit geben."

Zu Weihnachten 1626 war also der Altar fertig und Dümpel wieder zu Hause. Die lange Arbeitszeit von drei bis dreieinhalb Jahren wird einigermaßen verständlich, wenn man die Größe und außerordentliche Feinheit des Werkes in Betracht zieht. Wie sehr seine Kostbarkeit und Schönheit selbst von einer höchst rücksichtslosen, weil sehr schaffensfreudigen Zeit geschätzt worden ist, kann am besten daran erkannt werden, daß er bei der großen Erneuerung unter Abt Wilhelm Rosshirt (1773/91) nicht nur als einziger unter allen mittelalterlichen und Renaissancealtären verschont, sondern auch an einen besonderen Ehrenplatz (in den Abschluß des linken Querschiffes) gebracht und hier durch einen prachtvollen Nischenumbau geehrt worden ist[821]. In diesem Gehäuse

repräsentiert er sich höchst vorteilhaft als das zweifellos bedeutendste Ausstattungsstück seiner reichen und überwältigend schönen Kirche.

Alle Figuren sind aus feinem weißen Alabaster, der nur an wenigen Stellen vergoldet ist. Das Gehäuse besteht nach den Akten aus Oberschwarzacher Stein (Sandstein?), der aber, wahrscheinlich bei der Neuaufstellung von 1780, grau bemalt worden ist. Die Säulen des Hauptgeschosses sind aus poliertem bräunlich-rotem, weiß gesprenkeltem Stein, den man für Marmor halten könnte, wenn nicht aus dem Brief Dümpels vom Mai 1623 hervorginge, daß er in Iphofen gebrochen und demnach Alabaster ist. Diese vier Hauptsäulen sind gedreht und mit Weinranken umwunden wie die berühmten antiken Säulen aus der alten Peterskirche, die der Spätrenaissance und im Barock so oft als Muster gedient haben. Veit Dümpel hat sie wahrscheinlich in dem verbreiteten Stich von Cornelis Cort von 1578 nach dem Abendmahl des Livio Agresti kennen gelernt (demselben, der zweimal von Schülern Hans Junckers benutzt worden ist), wo sie dieselben kleinen und sehr flachen ionischen Kapitäle haben, im Gegensatz zu den korinthischen der Originale.

Andere Stiche scheinen von ihm nicht konsultiert zu sein. Das Figürliche ist im allgemeinen auch so einfach im Motiv, daß höchstens für die drei Szenen aus dem Leben des Titelheiligen im Hauptgeschoß fremde Anregungen angenommen werden könnten — solche festzustellen ist mir aber nicht gelungen —[812]. Dagegen hat der Aufbau einige merkwürdige Details mit dem Hauptwerk Hans Werners (des Schwiegervaters und wahrscheinlichen Lehrers) gemein, dem Grabmal des Bischofs Ernst von Mengersdort (1595/96) in St. Michael zu Bamberg. Es sind das die Konsolen in der um 1625 schon altertümlichen Florisform des hängenden umgitterten Fruchtkorbes und jene anderen in Form von gedrechselten Kugeln, ganz besonders aber die zu Kapellen ausgestalteten Hauptnischen mit ihren klassizistischen Stützen, gotischen Gewölben und Fenstern und den merkwürdig drastisch verknoteten, kantigen Gewölberippen.

Wenn hier der gotische Geist die Maske gelüftet, so hat er sich verkleidet im ganzen Aufriß fast noch stärker betätigt als bei Zacharias Juncker in Walldürn. An dessen Heiligblutaltar erinnert die klare Emportreppung der Geschosse und die Betonung der Stufen durch Statuen. Aber während dort die Abstammung vom spätgotischen Flügelaltar klar zutage lag, könnte man hier eher an Sakramentshäuschen in der Art des Adam Krafftschen denken. Zunächst wegen der großen Schlankheit, noch mehr aber wegen der Kleinheit der Figuren und der

starken Betonung des Architektonischen. Im ganzen sind zwölf Säulen gegeben, je vier in jedem der drei Geschosse. Sie stehen schon im untersten verhältnismäßig nahe nebeneinander und rücken in den oberen, entsprechend der Verjüngung, immer dichter zusammen, so daß die Nischen immer enger werden und die Figuren sich schlank hineinpressen müssen. Und der Vertikale wird noch mehr gehuldigt, indem auch in den einzelnen Geschossen eine leichte Emportreppung durchgeführt ist, besonders im zweiten, wo die äußeren Säulen ihre Wurzeln ins Untergeschoß hinabtreiben, aber auch im ersten, wo die sitzenden Engel in der Predella mit den Schultern das Gebäude gleichsam empor und der Mitte zu drängen. In diesem emporstrebenden Stützengerüst wohnen die Figuren ähnlich den Völkern eines Adam Krafft: Etwas undeutlich in ihrer Kleinheit; mehr als Füllung und Ornamente denn als selbstbewußte Individuen. Und doch kann von rein gotischer Gesinnung auch hier keine Rede sein. Dazu sind die Geschosse viel zu sehr auch nach der Horizontale geschieden; dazu ist viel zu viel Breite und Gelassenheit da. Ein echter Gotiker hätte einen Altar dieser Art (ich meine in der Art eines „Sakramentshäuschens") wie eine Zypresse oder Pyramidenpappel in die Höhe getrieben. Der Bernhardsaltar gleicht mehr einer Tanne mit weitausgebreiteten Ästen; man könnte sagen einem Weihnachtsbaum, denn seine Figuren sind ihm wie schlanke weiße Kerzen auf die Zweige gesteckt.

Neben gotischer Gipfelstrebigkeit und klassizistischem Ausgleichsbedürfnis, hat auch das Tiefen- und Raumgefühl des Barock an der Komposition mitgearbeitet. Daß sich das Profil des Altars wieder in neun bis zehn Ebenen auseinanderlegt, will freilich nicht viel besagen, denn dieselbe Erscheinung war auch an den Altären der Juncker festzustellen, die doch im ganzen wie Tafeln wirkten. Wohl aber sind die kapellenartigen Nischen ein neues Element, das zwar von Hans Werner übernommen, aber in einem neuen Geiste verwendet ist: Nämlich weniger um perspektivischer Kunststücke willen, als um die Wand aufzugraben, das Gebäude aufzulockern, Schatten zu erzeugen.

Dieser Zug zur Tiefe fehlte den Junckern. Weitere Unterscheidungsmerkmale sind die Kleinheit der Figuren, ihr einheitlicher Maßstab, die Betonung des architektonischen, die Gleichgültigkeit gegen das vegetabilische Ornament und den Putto. Auch die Volute hat in Ebrach lange nicht die Bedeutung, wie etwa in Walldürn. — Sie ist nicht Trägerin der Bewegung, sondern nur Begleiterin; nicht nur der Form, sondern auch dem Orte nach „Ohrmuschel", d. h. ein mehr

angesetztes, als eingewachsenes Glied. Wenn trotzdem der Nürnberger den Meistern von Aschaffenburg und Miltenberg näher steht als irgendwelchen anderen[523], so verdankt er das der schmelzenden Zartheit seiner Alabastertechnik und der Zierlichkeit, Grazie und Gefühlsseligkeit seiner Figuren. Die feingliedrigen Engel mit dem schwimmenden Blick, die höfischen Heiligen und damenhaften Tugenden; die mit Innigkeit merkwürdig vermählte Eleganz der Bernhardszenen; die noble Pose, mit der Abt Johannes in der Kapelle des zweiten Geschosses vor der Madonna kniet; die Kleinheit und Kostbarkeit aller dieser Dinge — das ist echtester „feiner Stil", der Aschaffenburger Stiftskanzel Hansens oder auch dem Walldürner Altar des Zacharias aufs nächste verwandt. Eine Spezialität Dümpels (die an die zarten Feinreliefs Michaels Kerns erinnert) sind die Mandorlen und Medaillons mit Christus- und Madonnenbildern, die wie zarte Wölkchen in dreien der Kapellennischen schweben, und die visionären Inhalte von Gebet, Ekstase und Traum sehr schön veranschaulichen. —

Merkwürdig ist es, wie wenig der doch recht persönlich wirkende Stil des Altars mit den anderen beglaubigten Werken des Meisters gemein hat. Das holzgeschnitzte „Türgericht" im Nürnberger Rathaus verrät nur in seiner feinen Zierlichkeit denselben Urheber; das Standbild des Herzogs Johann Casimir am Gymnasium in Koburg höchstens in der Schädelform (die von ferne an die vollbärtigen Köpfe des Altars erinnert)[524]. Das von Dümpel und Werner gemeinsam gearbeitete große Grabmal in Ahorn zeigt nur an einzelnen Figuren des untersten Stockwerks (Maria und ein feiner Engelkopf) jene zarte und gefühlvolle Zierlichkeit, die für den Ebracher Altar charakteristisch und dem derben, zum Gespreizten und Burlesken neigenden Wesen Werners entgegengesetzt ist.

Bei dieser Sachlage können Zuschreibungen nur mit größter Vorsicht vorgenommen werden, um so mehr, als der in Frage kommende Denkmälerbestand Mittel- und Oberfrankens noch kaum geordnet ist. Nur auf einige Bildwerke sei schon aufmerksam gemacht, weil sie sich an denselben Orten befinden, wie die beglaubigten Arbeiten.

In Ebrach scheint das Epitaph des Abt Kaspar Brack († Mai 1618), das laut Inschrift von Abt Johannes gesetzt ist (und mit dem „Totenstein" des Lenkhartschen Briefes von 1619 identisch sein wird), weder von Dümpel noch von Lenkhart gearbeitet zu sein. Wenigstens habe ich mich bei meiner Untersuchung an keinen der beiden Meister erinnert gefühlt, sondern den Eindruck eines drit-

ten, etwas altertümlichen, wenn auch nicht untüchtigen Bildhauers gehabt[825]. Es ist ein Sandsteinepitaph, in dessen Hauptfelde der Abt, nicht ohne Innigkeit, ein frontales Kruzifix mit totem Heiland adoriert und das in der Attika ein Vesperbild mit zwei knienden Engeln enthält. Die Ornamentik ist für 1618/19 unmodern, indem die korinthischen Pilaster ein Maureskenmuster, die Inschrifttafel aber reines Rollwerk und daneben tuchumwundene Masken aufweisen. Cherubim, die alle untereinander verschieden sind, schmücken die Zwickel und den Fries des Hauptgeschosses; kurze Voluten mit Fruchtbündeln bekrönen die Pilasternischen des Auszuges. Die Figur des Abtes ist etwa halb lebensgroß.

Neben dem Hauptportal der Kirche stehen auf Säulen des 17. und 18. Jahrhunderts zwei etwas überlebensgroße Sandsteinstatuen: Rechts Johannes der Evangelist, links Maria auf der Mondsichel. Beide sind verwittert und vermoost, aber doch als tüchtige Leistungen zu erkennen. Dem Stil nach gehören sie jedenfalls ins frühe 17. Jahrhundert und stehen Dümpel näher als Lenkhart. Die Madonna ist wahrscheinlich mit jenem „uffs Paradies gehörigen Marienbild" der erwähnten Kapitulation identisch.

Viel interessanter ist das zweite Grabmal in der Dorfkirche zu Ahorn, das dem letzten Herrn von Streitberg († 1638) gewidmet ist[826]. Es ist ganz aus Holz, aber in Steinfarbe bemalt, und wenn auch recht beschädigt, doch von ungewöhnlich lebendiger und poetischer Wirkung. Der junge Edelmann, nach Tracht und Charakter ein rechter Max Piccolomini, steht lebensgroß zwischen wappenbehangenen Säulen; knebelbärtig, barhäuptig, langgelockt, in elegisch lässiger Haltung, die rechte Hand im Rücken, die linke mit dem Handschuh seitlich vorgestreckt. Der Kopf ist nach derselben Seite gedreht und blickt mit gefühlvollem Seufzen empor. Im Aufsatz sind zwischen pastosen Knorpelvoluten ein paar Krieger aus einem zerstörten Auferstehungsrelief zu sehen; daneben Putten; ganz oben aber ein größerer, fast ganz nackter Engelknabe, der die Pose seines Herrn ins Heitere übersetzt. Zu beiden Seiten der Hauptnische stehen halblebensgroße Tugenden, von denen die rechte mit hochgeschobenen Ärmeln, nacktem rechten Bein und wirbelndem Faltenrad über dem Knie an gewisse Figuren Michael Kerns in Bamberg und auf dem Gügel erinnert. Noch ähnlicher ist sie aber den Engeln des Bernhardus-Altars, und die sentimentale und doch zugleich vornehme Stimmung des ganzen Werkes ist der dortigen aufs nächste verwandt. An Dümpel selbst darf indessen nicht gedacht werden, weil dieser schon 1633 verstorben ist, der junge Ritter aber sein Grabmal schwerlich zu

Lebzeiten bestellt haben wird. Dieses wird vielmehr bald nach 1638 entstanden sein, was auch durch seine stilistischen Beziehungen zu zwei Kunstwerken in der Kapelle des Schlosses Callenberg bei Koburg bekräftigt wird, einer Kanzel und einem Taufstein, von denen die erstere ehemals die Jahreszahl 1639 gezeigt haben soll[827]. Auch diese Kanzel hat verschiedenes mit dem Ebracher Altar gemein, besonders die angesetzten Ohrmuschelvoluten und die gedrechselten Konsolen, während ihr verwegener, schwülstiger, aber auch kühner und echt plastischer Stil zugleich den Zusammenhang mit Hans Werner wahrt. Man wird kaum fehl gehen, wenn man in dem Schöpfer dieser drei sehr beachtenswerten Denkmäler einen Schüler Dümpels vermutet, vielleicht einen jener Gesellen, die ihm in Ebrach beigestanden haben.

VII. MICHAEL KERN
(als Würzburger Bildhauer)

Dieses Kapitel hätte eigentlich mein längstes werden müssen, da Michael Kern, ungeachtet aller Vorzüge der Juncker, schon durch die Zahl und Größe seiner Werke die bedeutendste Erscheinung in der Würzburger Plastik des frühen 17. Jahrhunderts ist und bleibt. Nun aber hat Gertrud Gradmann im Jahre 1917 eine Monographie erscheinen lassen, in der das meiste von dem, was ich über den Meister berichten wollte, schon musterhaft sachlich und klar gesagt ist. Dort sind fast alle auf ihn bezüglichen Archivalien im Wortlaut publiziert, die gesicherten Werke besprochen, zahlreiche Zuschreibungen hinlänglich begründet, andere, falsche Zuschreibungen zurückgewiesen. Die Biographie ist so gut wie vollständig, der Betrieb in der Werkstatt, Material wie Technik sind erschöpfend behandelt. Benutzte Vorlagen sind namhaft gemacht, Beziehungen zu anderen Künstlern in vielen Fällen nachgewiesen. Die Spezialitäten des Meisters im Figürlichen und im Ornament sind gut hervorgehoben, seine Persönlichkeit ist im allgemeinen richtig, wenn auch vielleicht etwas zu negativ gewürdigt. Alle diese Dinge mag man in jenem Buch nachlesen.

Für mich ergab sich aus alledem eine weitgehende Beschränkung. In dem vorliegenden Kapitel wird man nicht, wie bei den übrigen Bildhauern, sämtliche Werke besprochen finden, sondern nur die in Würzburg und dem eigentlichen Maingebiet befindlichen. Dabei wird man freilich auch auf einige Dinge stoßen, die Gertrud Gradmann nicht berücksichtigt hat, und mehrere sehr viel ausführlicher behandelt lesen. Auch werden die Beziehungen zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen etwas anders, vielleicht etwas schärfer, umschrieben werden.

1. MICHAEL KERNS LEBEN

1580 Geburt in Forchtenberg am Kocher.

1593/96 Steinmetzenlehrling in seinem Heimatsort, vermutlich bei seinem Vater.

1597—1601 Bildhauerlehrling bei Jakob Müller in Heilbronn[828].

1603 und 05 wieder in Forchtenberg nachzuweisen[829].

1606 in Würzburg, wo ihm am 26. November ein unehelicher Sohn getauft wird und er im selben Jahre seine erste Frau Christina heiratet[830].





Michael Kern, Grabmal des Grafen Ludwig v. Löwenstein, sog. „Bettlade", 1614/1618

Wertheim, Stadtkirche.

1606 am 21. Dezember wird er als Meister in die Würzburger St. Lucas-Brüderschaft aufgenommen.

1607, 30. April, wird er zum Ratsbildhauer von Würzburg ernannt, wofür ihm ein Stück Tuch als Jahreslohn zugesagt wird[831].

1607 Pfingsten wird er Würzburger Bürger — also erst nach Erlangung jener Würde eines Ratsbildhauers.

1609 arbeitet er im Auftrage des Würzburger Rats die Kanzel für den Dom[832].

1609 uff Martini (also 10. November) nimmt er den Christoph Bürchner (oder Buchner) von Würzburg auf fünf Jahre in die Lehre[833].

1610 ist er nicht mehr in der Stadt, sondern offenbar nach Forchtenberg zurückgekehrt[834].

1611 arbeitet er (als Meister zu Forchtenberg) die beiden Bischofsgrabmäler für den Bamberger Dom, jetzt in St. Michael ebenda[835]. Vom September 1612 bis Juli 1613 ist er in Dettelbach mit der Herstellung des Portals für die dortige Wallfahrtskirche beschäftigt[836].

Alle übrigen Arbeiten (für Wertheim, Michelstadt, Hall, Haarburg, Dettelbach. Langenburg, Schönthal usw.) entstehen in seiner Forchtenberger Werkstatt und werden von dort auf Fuhren an den jeweiligen Bestimmungsort transportiert, Der Meister selbst weilt nur vor und nach der eigentlichen Arbeit in der betreffenden Kirche, um Maß zu nehmen und um die Aufstellung zu leiten.

Zwischen 1623 und 28 arbeitet er wieder mehrere größere Werke für Würzburg und ist in jenen Jahren ohne Zweifel auch häufig in der Stadt anwesend.

Bis 1630 blüht sein Geschäft. Er hat fast in jedem Jahre einen großen Auftrag zu erledigen. Von 1631—40 fehlen dagegen Werke seiner Hand vollständig, sicherlich infolge des damals am ärgsten wütenden oder in seinen Wirkungen am furchtbarsten fühlbaren Krieges. Wie die Forchtenberger Kirchenregister beweisen, lebt er aber auch in jenen Jahren in seiner Vaterstadt.

1636 stirbt seine erste Frau, worauf er 1643 mit einer gewissen Barbara Brakkenheimer eine zweite Ehe eingeht.

1649 stirbt er selbst (an der Ruhr); sein Sohn Achilles führt die Werkstatt fort.

2. SEINE WERKE

1) D a s E p i t a p h f ü r s e i n e n G r o ß v a t e r M i c h a e l K e r n († 1603) auf dem Friedhof zu Forchtenberg.



2) Das Grabmal des Grafen Philipp von Hohenlohe und seiner Gemahlin in Oehringen (zwischen 1606 und 09?).

3) Die Kanzel im Würzburger Dom (1609, durch Archivalien beglaubigt). (Abb. 129.)

4) Die Tumba des kleinen Grafen Georg von Erbach in der Gruft der Stiftskirche zu Oehringen (durch Archivalien beglaubigt).

5) Die Kanzel der Pfarrkirche zu Forchtenberg (zirka 1610, durch Signatur beglaubigt). (Abb. 123.)

6) Das Alabasterrelief des Evangelisten Matthäus im Domkreuzgang zu Würzburg. (Abb. 122.)

7) und 8) Die Grabmäler der Bischöfe Neidhart von Thüngen und Johann Philipp v. Gebsatel, beide von 1611, in St. Michael zu Bamberg (durch Rechnungen beglaubigt). (Abb. 119.)

9) Die Alabasterstatuen der vierzehn Nothelfer in der Wallfahrtskirche auf dem Gügel bei Scheßlitz in Oberfranken (1611, durch Rechnung beglaubigt).

10) Der Altar der bischöflichen Hauskapelle in Würzburg (zirka 1611, Scharolds Datierung).

11) Der Peter-Pauls-Altar in der Stiftkirche zu Großkomburg (zirka 1612).

12) Ein Portal in Unterzell (zirka 1612/13).

13) Das Hauptportal an der Wallfahrtskirche zu Dettelbach (1612/13, durch Archivalien beglaubigt).

14) Das Portal an der Franziskanerkirche zu Würzburg (1613, durch Archivalien beglaubigt).

15) Der Mirakelaltar in Dettelbach (1613, durch Archivalien beglaubigt, untergegangen).

16) Das Portal am Schloß zu Neuenstein (zirka 1613, Werkstattarbeit).

17) Das Portal der Kirche auf dem Marienberg zu Würzburg (jedenfalls vor 1617).

18) Das Grabmal des Grafen Ludwig II. von Löwenstein und seiner Gemahlin („Bettlade") in der Stadtkirche zu Wertheim (1614—16, durch Archivalien beglaubigt). (Tafel VII und Abb. 124, 125.)

19) Das Epitaph des Ehepaars Hamberger in St. Michael zu Schwäbisch-Hall († 1615).

20) Die Kanzel in der Pfarrkirche zu Künzelsau (datiert 1617, von einem Werkstattgenossen).



21) Das Grabmal des Grafen Friedrich Magnus von Erbach in Michelstadt (durch Archivalien beglaubigt, 1619). (Abb. 127.)

22) Das Epitaph der Kinder des Grafen von Oettingen in der Schloßkapelle zu Harburg bei Nördlingen (1619, durch Archivalien beglaubigt).

23) Zwei Altarengel ebenda (beglaubigt).

24) Das Epitaph des Grafen Gottfried von Oettingen, ebenda 1620, außerdem drei untergegangene Grabsteine für diese Schloßkapelle (durch Archivalien beglaubigt).

25) Das Grabmal des Bischofs Johann Gottfried von Aschhausen († 1622) im Dom zu Würzburg.

26) Das Grabmal des Obersten Baur von Eiseneck im Domkreuzgang zu Würzburg (1623). (Abb. 128.)

27) Die Kanzel in der Wallfahrtskirche zu Dettelbach (1626, durch Archivalien beglaubigt). (Abb. 130.)

28) Das Epitaph des Grafen Johann Casimir von Erbach in Michelstadt (1628, durch Archivalien beglaubigt). (Abb. 126.)

29) Der Dreifaltigkeitsaltar im Kloster Schönthal a. d. Jagst (1628, durch Archivalien beglaubigt).

30) Drei Altäre für die Kirche zu Berlichingen (durch Archivalien beglaubigt, untergegangen).

31) Die Tumba des Grafen Philipp Ernst von Hohenlohe-Langenburg und seiner Gemahlin in der Stadtkirche zu Langenburg (1629—31, durch Archivalien beglaubigt).

32) Der Johannisaltar in Schönthal (1630). (Abb. 131.)

33—35) Der Bernhards-, Michaels- und Kreuzaltar ebenda (1641—44, die meisten ebenfalls beglaubigt).

Diese Liste Gertrud Gradmanns vermag ich durch folgende Zuschreibung zu erweitern.

36) Die Tumba des Grafen Wolfgang von Hohenlohe in der Stadtkirche zu Weikersheim (laut Inschrift 1603 begonnen).

37) Die Statue des Erzengels Michael am Portal der Echterschen Vorburg auf dem Marienberg in Würzburg (zirka 1606).

38) Die Skulpturen am Hofportal im Schloß zu Rimpar (um dieselbe Zeit).

39) Der Altar in der Schloßkapelle zu Mespelbrunn (zirka 1610/11). (Abb. 120.)

40) Das Portal an der Friedhofskapelle in Lauda (1613, durch Archivalien beglaubigt).

41) Das Epitaph des Bürgermeisters Georg Guttbrod († 20. März 1624) in der Marienkapelle zu Würzburg.

42) Das Grabmal der Jungfrau Elisabeth Kal († 30. Mai 1623, errichtet 1624) in der Franziskanerkirche zu Würzburg.

43) Das Portal am Hof Heideck in Würzburg (datiert 1626). (Abb. 129.)

44) Das Portal der Universitätskirche zu Würzburg (1628/29). (Tafel VII.)

45) Vielleicht einige Figuren von der Kreuzigungsgruppe an der Kirche in Höchberg (zirka 1627—29).

3. DIE NEU ZUGESCHRIEBENEN WERKE AUSSERHALB WÜRZBURGS UND UNTERFRANKEN

36) Die Tumba des Grafen Wolfgang von Hohenlohe in der Stadtkirche zu Weikersheim (Württemberg, Jagstkreis, O. A. Mergentheim). Nach der Inschrift, die am Fries entlang läuft, hat der Graf selbst 1603 begonnen, das Grabmal sich, seinen Angehörigen und Nachkommen zu errichten. Die sehr große Tumba besteht aus schwarz angestrichenem Stein (Sandstein?), in den an den Seiten Alabastertafeln ohne Reliefs eingelassen sind, zwischen frei vorgestellten Alabastersäulchen. Von diesen scheint jedoch nur ein Teil fertig geworden zu sein und von dem fertig gewordenen ist heute ein großer Teil zerbrochen. Figürlicher Schmuck fehlt dem Denkmal ganz, seine Hauptzierde ist ein großes und prachtvolles Doppelwappen aus Alabaster oben auf dem Tumbendeckel. Die Helmzier ist „ledig", d. h. durchbrochen und frei über dem Steine schwebend. Den unteren Teil der Tumbenplatte nimmt eine große Versinschrift ein. Wappen und Säulchen stehen Michael Kerns Art so nahe, daß ich mich beim ersten Blick an ihn erinnert fühlte. Andererseits ist freilich zuzugeben, daß es etwas unwahrscheinlich ist, daß der ehrgeizige Graf Wolfgang, der Erbauer des Weikersheimer Schlosses, sein prächtiges Grabmal einem so jungen Meister, wie Michael damals war (er war 1603 erst zwei Jahre selbständig und hatte noch nichts Größeres gemacht), übertragen hätte. Auch kann es befremden, daß dieser junge einheimische Künstler das Werk nicht vollendet hat, während die Annahme, daß es von einem zugewanderten, nur vorübergehend in Weikersheim weilenden Meister geschaffen wäre, diese Tatsache zwanglos erklären würde. Man könnte an jenen „Kalkschneider" Gerhard

Schmidt aus Braunschweig denken, der in jenen Jahren den prächtigen Kamin und das Portal im Schloßsaal ausführte. Aber mit dessen in Figurenmassen und pompösen Details schwelgenden Stil hat die unfigürliche und einfache Tumba nichts gemein. Gerade der Sinn fürs Einfache und Monumentale bei höchster Zierlichkeit der Einzelheiten ist aber für Kern charakteristisch. Ich glaube, daß sein Name auf dieses Werk doch am besten paßt.

37) Das Alabasteraltärchen in der Schloßkapelle zu Mespelbrunn (B. A. Aschaffenburg). (Abb. 120.) Es ist, soweit ich sehe, bisher nur einmal erwähnt worden, nämlich von Otto Schultze-Kolbitz, der es in seiner Monographie über das Aschaffenburger Schloß Hans Juncker zugeschrieben hat[837]. Mit dessen Werken aber hat es außer dem Zeitstil nichts gemein, sondern ist eine charakteristische, wenn auch flüchtige Arbeit des Meisters Michaels. Schon das Material weist nach Forchtenberg, denn alle architektonischen Teile sind aus dem dort vorkommenden graugemusterten Alabaster (den die Juncker so gut wie niemals verwendet haben) und nur die Statuen und Reliefs aus feinem weißen. Von letzterem schmückten zwei das Untergeschoß. Rechts ist die Geburt Christi dargestellt, links die Verkündigung, diese unter Verwendung des bekannten „Meisterstichs" von H. Goltzius[838], den Kern ganz ähnlich auch am Grabmal des Bischofs Neidhardt von Thüngen in Bamberg benutzt hat. Die seitlichen Ausladungen des Untergeschosses sind ausgesägt und bestehen aus Voluten, durch welche die Flügel vom Cherubim gezogen sind. Dieses Motiv und der Typus der Putten sind am zweiten Bamberger Bischofsgrabmal, dem des Philipp von Gebsatel, wieder zu finden. Dort agieren zwei Tugenden in flatternden, wirren Gewändern neben dem Mittelfelde: Hier stehen ähnlich gekleidete als Bekrönungen im Obergeschoß. Endlich lassen sich auch für die Statuetten Mariä und Johannis in den Seitennischen unter den gesicherten Werken des Meisters Verwandte nachweisen: Beide, besonders aber der Apostel, erinnern an die entsprechenden Figuren am Heiligkreuzaltar von 1644 im Kloster Schönthal[839]. Das Altärchen dürfte nach seiner Ähnlichkeit mit den Bamberger Bischofsgrabmälern (welche sich auch auf die sonstige Ornamentik erstreckt) am ehesten um 1611 entstanden sein, vielleicht im Anschluß an den Altar in der bischöflichen Hauskapelle zu Würzburg, der ja auch von einem Echter, wahrscheinlich vor 1610, gestiftet ist. Der Aufbau erinnert in seiner dünnen Zerbrechlichkeit, in seiner gedrückten Breite, seinem unarchitektonischen, bildrahmenartigen Charakter am meisten an das Grabmal des Bischofs Philipps in Bamberg, wobei aber zu beachten

ist, daß diese Eigentümlichkeiten hier zum Teil aus dem besonderen Ort und der besonderen Aufgabe erklärt werden können. Die Kapelle ist nämlich sehr niedrig und an Stelle eines Mittelreliefs ist dem Altar ein Gemälde eingefügt. Dieses, eine ziemlich gleichgültige Darstellung der Geburt Christi in breitem, gotischem Rahmen (der an italienisches Trecento erinnert), ist in einer großen Alabastertafel eingelassen und gehört nach der Mitteilung des Besitzers zum ursprünglichen Bestande. Zu der Datierung auf zirka 1611 passen auch die Stifterwappen, die einem jüngeren Bruder des Fürstbischofs, Valentin († 1624) und seiner Gattin Ottilia geb. Rauin von Holtzhausen († 22. August 1613), angehören[840].

38) Das Portal der Friedhofskapelle zu Lauda[841]. Unter den Archivalien, die sich auf unseren Meister beziehen, ist das „Memorial den Kirchbaw der Heiligen Wahlfahrt Dettelbach betreffent ... vom 27. Juny 1611 bis 8. August 1614" für den Kunsthistoriker, der nach urkundlich gesicherten Werken fahndet, am ergiebigsten. Denn es werden darin nicht weniger als fünf verschiedene Arbeiten namhaft gemacht:

1) Das Portal der Wallfahrtskirche Dettelbach;

2) Das Portal für das Barfüßer- (gleich Franziskaner-) Kloster zu Würzburg;

3) Ein Portal für das Kloster Unterzell;

4) Ein Gnadenaltar von Dettelbach, der untergegangen oder gar nicht ausgeführt worden ist, und

5) Ein Portal für Lauda. Gertrud Gradmann meint, daß letzteres nicht mehr vorhanden oder nicht zustande gekommen wäre, da die durch Brand stark beschädigte Laudaer Pfarrkirche nennenswerte Reste aus der Juliuszeit nicht mehr besäße. Das ist aber nicht richtig, denn es ist noch ein größeres Portal mit dem Wappen des Bischofs vorhanden und außerdem besitzt auch die Friedhofskapelle ein Portal, das sogar dieselbe Jahreszahl 1613 zeigt, in dem Kern sein Werk gearbeitet haben soll. Dies letztere besteht aus weißem Sandstein und ist mit dem Wappen der Bischöfe von Würzburg und Bamberg und den üblichen Zieraten der Zeit, Säulen, Voluten und Cherubim ausgestattet. Ich meine, daß einer Zuschreibung trotz des unpersönlichen Stils durchaus nichts im Wege steht. Denn auch die Juliusportale in Würzburg und seiner Nachbarschaft sind wenig individuell und die Engelköpfe stehen Kern zum mindesten viel näher als etwa Zacharias Juncker.

3) Die Kanzel im Dom (1609)[842]. (Abb. 121.) Sie ist, wie ich schon oft erwähnt habe, gleich den Kanzeln der Juncker in Aschaffenburg und Miltenberg eine Tochter jener, die Johann Robyn 1588 für die Würzburger Universitätskirche gearbeitet hat. Denn von dort stammt ohne Zweifel sein Hauptmotiv: Die vier Nischenstatuen am tragenden Pfeiler, das Gattungsmerkmal der mainfränkischen Renaissancekanzeln. Vor den vier Gefährtinnen — der Robynschen von 1588, den Hans Junckerschen von 1603 und 1618, der des Zacharias von 1635 — hat sie aber dreierlei voraus, was ihre Stattlichkeit steigert und sie zu einem wirkungsvollen Schaustück gerade in der Kathedralkirche macht: 1) Den mächtigen Schalldeckel (keine der anderen scheint ursprünglich einen solchen besessen zu haben, es sei denn einen ganz einfachen); 2) die reich geschmückte Treppe mit dem besonderen Torbau (nur Hansens Kanzel in der Schloßkapelle hat auch eine geschmückte Treppe, aber ohne Tor); 3) die von dem Fuß ausgehenden, ihn verbreiternden Voluten mit den darauf gelagerten Statuen der Evangelisten. Diese Dinge haben ihre Analogien und wahrscheinlichen Vorbilder an einer anderen deutschen Domkanzel: Der des Rupprecht Hoffmann in Trier (1570—72), wobei freilich die Treppe eine starke Vereinfachung und Vergröberung, die Evangelisten dagegen eine Steigerung aus ziemlich kleinlicher Ruhe in bewegte Großartigkeit erfahren haben. Zur Erklärung dieser Beziehungen[843] braucht man nicht gerade einen Aufenthalt Kerns an der Mosel anzunehmen — sonst spricht an seinen Werken kaum etwas für ein Studium gerade des Hoffmannschen Stils oder gar für einen Besuch der Niederlande. Eher dürfte ein Mitglied der hohen Würzburger Geistlichkeit, die ja sicherlich mit der von Trier in mannigfachem Verkehr stand, die auftraggebenden Stadtväter oder den Künstler selbst beraten haben. Daß dieser in hohem Grade fremde Wünsche berücksichtigt hat, lehrt sowieso ein Vergleich mit den andern Kanzeln seiner Werkstatt, denen in Forchtenberg, Künzelsau, Langenburg[844], von der extravaganten in Dettelbach zu schweigen. Die drei in den Kirchen der Hohenlohenschen Städtchen ruhen sämtlich auf dicken Balustersäulen mit reichem Akanthusschmuck — einer Stützenform, die nicht nur bei Kerns Lehrer Jakob Müller in Heilbronn, sondern im ganzen schwäbisch-alemannischen Süddeutschland, besonders an Brunnensäulen, üblich war (z. B. an Leonhard Baumhauers Brunnen in Leonberg, Reutlingen, Durlach usw. oder an Renaissancebrunnen schweizerischer Städte, „Holbeinbrunnen" in Basel, „Fritschibrunnen" in Luzern usw.).

Wenn der Künstler in Würzburg auf sein heimatliches Motiv zugunsten des Robynschen verzichtet hat, so ist dies vielleicht nicht ganz freiwillig geschehen, sondern weil sein erstes Relief abgelehnt worden war. In Forchtenberg besteht nämlich die merkwürdige Tradition — die in Aufzeichnungen früherer Pfarrer festgelegt[845] und mir von dem gegenwärtigen Pfarrer mitgeteilt ist — daß die dortige Kanzel (Abb. 123) ursprünglich für Würzburg gearbeitet, dort jedoch nicht bezahlt und dann vom Künstler seiner Vaterstadt geschenkt worden sei. Dieses alte Gerücht kann durch zwei Tatsachen gestützt werden, erstens durch die ungewöhnlich reiche und kostbare Ausstattung und sorgfältige Ausführung jener Kleinstadtkanzel und zweitens dadurch, daß eine Probe von ihr noch heute in Würzburg, und zwar im Kreuzgang des Domes, aufbewahrt wird. Es ist dies jenes Alabasterrelief mit dem Evangelisten Matthäus im Südflügel, das nicht nur im Material, Gegenstand und Größe, sondern auch in der Ausführung fast Zug für Zug mit einem der vier Forchtenberger Reliefs übereinstimmt[846]. Sollte der Meister etwa dieses Relief den Würzburger Ratsherren oder dem Domkapitel (das ja sicherlich, wenn auch nicht zahlend, so doch beratend am Kanzelbau lebhaften Anteil genommen hat) zusammen mit einer ersten Visierung als Probestück vorgelegt haben? Es gehört ohne Zweifel in seine Frühzeit, denn die Forchtenberger Kanzel steht den Bamberger Grabmälern am nächsten, ist aber wahrscheinlich noch vor diesen, also vor 1611, entstanden. Sollte das erste Projekt als zu wenig stattlich abgelehnt und vom Künstler dann auf eigene Kosten für das Heimatstädtchen ausgeführt worden sein? Wenn das Matthäusrelief der einzige Rest der Kanzel einer anderen Würzburger Kirche wäre — wie ist es dann gerade in den Kreuzgang des Domes gekommen, der doch sonst durchaus keinen Museumscharakter hat[847]? Wie kommt es, daß es allein fast tadellos erhalten geblieben ist? Und vor allem — warum sieht das breite Gesims, auf dem es ruht, und das mit ihm aus einem Block gearbeitet ist, so unfertig, nur aus dem Rohen zugehauen aus? Doch dem sei nun wie ihm wolle — was die Würzburger Domkanzel von der Forchtenberger und den anderen im Hohenlohenschen unterscheidet, ist jedenfalls nicht nur, daß sie großartiger, hauptstädtischer ist, sondern daß in ihr auch nichts mehr an Schwaben erinnert. In Forchtenberg kann man noch den Schüler Jakob Müllers von Heilbronn erkennen — nicht nur an der Säule, sondern auch an den Karyatiden zwischen den Evangelistenreliefs und dem ganzen etwas kleinlich-zierlichen Stil. Im Schöpfer der Domkanzel dagegen würde man am liebsten einen geborenen Würzburger vermuten,

der in der Schule des weltläufigen Vlamen Robyn alles lokal Beschränkte von sich abgestreift hätte, aber nur um den Genius Loci der fränkischen Bischofsstadt um so freier zu offenbaren. Das Würzburger Werk hat viel mehr als andere deutsche Bildwerke der Renaissance etwas Allgemeingültiges, Internationales, man denke nur an ihre Schwestern in Magdeburg und Trier, an sächsische, wie die Freiberger Bergmannskanzel, oder auch an die Werke der Juncker. Was sie auszeichnet, ist die etwas abstrakte Vollkommenheit in Aufbau und Schmuck; mehr das Fehlen aller Fehler als erwärmende Vorzüge. Auf ihrem breiten Fuße steht sie mit kraftvoller Eleganz — alle anderen wirken neben ihr schüchtern oder linkisch. Ihr Predigtstuhl wölbt sich, vor allem durch das stark vorgekröpfte Gebälk, wie der Brustkorb eines gesunden Mannes — alle anderen sind dagegen schmächtig oder überladen. Ihre klassizistischen Reliefs, in denen die Passionsgeschichte unter knapper Beschränkung auf das Wesentlichste erzählt wird, unter fast völligem Verzicht auf Landschaft und Innenraum und kluger Konzentration auf starke und anschauliche Gesten, sind von so musterhafter Klarheit, daß sie trotz ihrer Kleinheit durch fast den ganzen Dom erkannt werden können und den Erzählerstil aller Zeitgenossen, die Juncker mit eingeschlossen, geschwätzig und weichlich erscheinen lassen[848]. Diese Vorzüge sind von jener Art, die stets und überall verstanden wird. Die Kanzel ist denn auch zu allen Zeiten hochgeschätzt worden und würde selbst in Frankreich oder Italien in den größten Kirchen eine gute Figur machen. Trotzdem setzt sie zugleich auch die Traditionen der Würzburger Lokalschule fort und fügt sich auch aus diesem Grunde so vorzüglich unter die Grabmäler und Altäre der fränkischen Kathedrale. Die unterfränkische Kunst hat von Anfang an die Grundsätze betont, die auch hier befolgt sind: „Nicht das Ornament ist die Hauptsache, sondern die Figur!" „besser als vielerlei ist das eindrucksvolle Eine!" „Besser als malerischer Reichtum ist plastische Klarheit!" Weil die Juncker von diesen Grundsätzen nur den ersten und auch diesen weit weniger als Kern befolgt haben, erscheinen sie im Würzburgischen als halbe Fremde und passen viel besser nach Mainz, wo die Bildfreudigkeit stets größer war und schon die mittelalterlichen Grabplastiker Statuetten als bloße Ornamente verwendeten. Daß der Predigtstuhl samt Fuß und Voluten von Michael nicht nur geschmückt, sondern auch entworfen sei, kann als sicher gelten, nicht nur weil das Gegenteil eine seltene Ausnahme von der Regel wäre, und weil Aufbau und Strukturen vorzüglich zusammenpassen, sondern vor allem, weil

die Paarung von gesunder Derbheit und Zierlichkeit, das mehr dem Plastischen als dem Malerischen zugewandte Talent, der mehr vom Verstande als vom Gefühl beratene Wille, der im Rahmen des barocken Zeitstils klassizistische Geist die charakteristischen Kennzeichen seiner Persönlichkeit sind. Die Treppe dagegen ist so plump, daß sie bis auf das Tor auch vom Steinmetzen Jobst Pfaff, der ihr Gespreng gemeißelt hat, aufgerissen sein könnte, und der Schalldeckel ist sicherlich auch in der Zeichnung vom Schreiner Konrad Vischer, weil er ein Produkt spezifischer Tischlerphantasie ist. Das altertümliche Bandwerk am Kanzelboden und das untergeschobene Polster mögen, da sie bei Kern sonst niemals vorkommen, ebenfalls wie Gertrud Gradmann will, vom Steinmetzen sein. An Schalldeckel und Treppe hat unser Meister nur die Tugenden und Engel gemeißelt, die in ihrer überaus flüchtigen, aber für den nebensächlichen, nur dekorativen Zweck genügenden Mache ähnlichen Erzeugnissen seiner Werkstatt, wie den vierzehn Nothelfern in der Wallfahrtskirche auf dem Gügel entsprechen.

Zu dem Besten, was Kern überhaupt gemacht hat, gehören die vier Evangelisten auf den Voluten am Fuße[849], die jetzt, wo die Kanzel ohne Gitter ist, dem Vorübergehenden am meisten auffallen. Daß sie in der Stellung von den Tageszeiten der Mediceergräber und daß der Markus, der schönste von den vieren, in Typus und Barttracht vom Moses abstammt, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden, weil sich jedermann darüber klar sein wird. Beachtenswert, weil den Charakter des deutschen Zeitstils illustrierend, ist dagegen, daß diese Enkel Michelangelos wieder nur Statuetten sind, weit unter Lebensgröße; keine Monumentalskulpturen, sondern nur statuarische Zierate. Ihre Vorläufer in der deutschen Kunst sind die liegenden Tugenden, auf den Giebeln der Altäre und Epitaphien, die seit zirka 1570 von den niederländischen Klassizisten eingeführt worden sind. Die Neuerung Kerns besteht darin, daß er auch bärtige Männer so gelagert hat und nicht mehr zur Beschwerung von Giebeln, sondern zur stärkeren Fundamentierung eines Kanzelfußes. Die ähnlichen Evangelisten an der Trierer Kanzel sitzen ruhig, ohne michelangeleske Posen.

Unser Künstler ist in schwäbisch-fränkischem Grenzgebiet geboren und hat in einer schwäbischen Reichsstadt seine Lehrzeit durchgemacht. Trotzdem zeigt er sich, wie schon hervorgehoben, in seinem ersten Hauptwerke durchaus als ein Fortsetzer Würzburger Tradition, ja als ein klassischer Repräsentant unterfränkischer Art. Das ist er im wesentlichen sein Leben lang geblieben.

Schon Gertrud Gradmann[850] hat bemerkt, wie wenig ihn mit seinem Lehrer Jakob Müller verbindet und wieviel mit seinen mainfränkischen Zeitgenossen und Vorgängern. Sie hat daraus gefolgert, daß er seine stärksten Eindrücke in seinen Würzburger Jahren bekommen haben müßte, und zwar wahrscheinlich von der „berühmten Kunst der Mainzer Robin und Fabri", von der sie sich allerdings nur nach den Beschreibungen der untergegangenen Würzburger Denkmäler eine Vorstellung macht. Den fabulosen Fabri beiseite lassend, glaube ich, daß sie recht hat: Johann Robyn und Michael Kern gehören kunsthistorisch in der Tat zusammen wie Vater und Sohn. Natürlich haben auch andere vom reichen Vlamen Gaben empfangen — Hans Junckers Stiftskanzel z. B. verdankte ihm nicht wenig. Aber Michael Kern erscheint doch als sein Haupterbe, weil er nicht nur Einzelformen übernommen, sondern auch viel vom Geiste seines Vorgängers in sich eingesogen hat. Von Einzelheiten seien besonders die klagenden Putten hervorgehoben, die von der Juliustumba in der Universitätskirche auf die Tumben in Öhringen und Langenburg, das Tischgrab in Michelstadt, die Bettlade in Wertheim weitergewandert sind, während die Putten der Juncker zu schäkern und höchstens an Passionsaltären zu weinen pflegen. Oder Dekorationsmotive wie die Löwenmasken, die bei Robyn an den Grabmälern Zobel und Gablentz, bei Kern am Grabmal Thüngen in Bamberg, an der Forchtenberger Kanzel, an den Säulentrommeln der Wertheimer Bettlade, am Dettelbacher Portal vorkommen, während sie sonst im frühen 17. Jahrhundert schon unmodern sind. Oder die kränzereichenden Viktorien in den Bogenzwickeln, die vom Hanauer Grabmal auf das Thüngensche Denkmal in Bamberg und auf das Grabmal Baur von Eisenek in Würzburg hinübergeflogen sind; oder auf den ganzen Aufriß jenes Grabmals des Bischofs Neidhardt in St. Michael zu Bamberg, das mit seiner Nischenstatue zwischen gepaarten Säulen und den durch beide Stockwerke gehenden Mitteltrakt in auffälligster Weise an das Hanauer Vorbild erinnert. Wichtiger aber ist, daß Kern in einer malerischen, zum Kleinlichen neigenden und doch zugleich von barocken Instinkten erfüllten Zeit auch dem Geiste Robyns, wenn auch unter häufigen Schwankungen, treu geblieben ist, d. h. das Reich des Plastischen, Monumentalen und Klassizistischen gegen den feindlichen Zeitstil verteidigt hat[851]. Freilich unter starken Konzessionen an diesen, aber doch so sehr, daß gerade dieser Zwiespalt zwischen seinen persönlichen Neigungen und den Forderungen der Zeit seine besondere Eigenart ausmacht. Bei aller Distanz zwischen dem weit-

gewanderten vlämischen Weltmann und dem über Schwaben und Franken schwerlich hinausgekommenen deutschen Kleinstädter, waren beide im Temperament doch nahe verwandt: Keine Sanguiniker wie die Juncker, sondern Mischungen von Phlegmatiker und Choleriker, keine Menschen des Gefühls und des Instinkts, sondern solche des Willens und des überlegenden Verstandes. Während die Juncker durch fast weibliche Anmut entzücken, ist das Beste Kerns von männlicher Würde; während jene idyllisch und lyrisch sind, ist er in seinen guten Stunden heroisch und dramatisch. Sehr ungleich ist er allerdings, kaum weniger als Zacharias. Im Gegensatz zu der gebildeten Bewußtheit Robyns verfolgt er seinen Weg nur im dunklen Drang, oft abgelenkt durch Auftraggeber und Umstände aller Art, voll Schwere und Dumpfheit als ein echter Deutscher — eben deshalb ist er aber auch volkstümlicher, liebenswerter und wärmer als sein von vornherein fertiger, kalter und heimatloser Vorgänger.

10) Der Altar der bischöflichen Hauskapelle in Würzburg[852]. Daß Scharolds Zuschreibung[853] richtig ist, beweist schon das Material, graugestreifter Forchtenberger Alabaster für alle Teile und ebenso der Stil, der mit den beglaubigten Frühwerken in Forchtenberg-Würzburg, Bamberg, Dettelbach, übereinstimmt. Man lese das Nähere bei G. Gradmann nach. Weniger überzeugend ist die Datierung auf 1611. Scharold hat seinen Namen und Jahreszahlen freilich gewöhnlich aus inzwischen verloren gegangenen Archivalien geschöpft, aber an sich macht das Altärchen mehr den Eindruck einer fleißigen aber noch stark befangenen Jugendarbeit. Schwer glaublich ist besonders, daß das sehr sorgfältig gearbeitete, aber altertümlich und ungeschickt komponierte Gethsemanerelief später entstanden sein sollte als die vorzügliche Darstellung desselben Gegenstandes an der Domkanzel. Ich möchte meinen, daß noch Julius Ludwig Echter, der 1609 verstorbene Bewohner der ehemaligen Domherrnkurie „Conti" der Stifter gewesen sei und nicht sein Nachfolger Philipp Sebastian, der 1620 auf seine Würde resignierte.

7) und 8) Die Grabmäler der Bischöfe Neidhardt von Thüngen († 1599) (Abb. 119) und Johann Philipp von Gebsatel († 1609) in St. Michael zu Bamberg (1611)[854]. Beide haben ursprünglich im rechten Seitenschiff des Bamberger Doms gestanden, und sind erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, bei der verwüstenden Restauration der Heideloff und Gärtner an ihren heutigen ungünstigen Platz gekommen[855]. Wahrscheinlich bei diesem Transport hat Johann Philipp von Gebsatel sein

Kruzifix verloren und vielleicht auch noch andere Nebenfiguren. (Heller erwähnt eine Madonna, wofür er aber möglicherweise eine der Allegorien gehalten hat.) Die etwas schwierige Aufgabe, gleichzeitig zwei Bischofsgrabmäler zu arbeiten, hat der Meister in der einfachsten Weise so gelöst, daß er den einen Prälaten kniend im Profil zum Bestandteil eines Andachtsbildes machte, den anderen aber als Existenzbild frontal stehen ließ. Letzteres entsprach der lokalen Tradition, das andere Darstellungsschema war in Bamberg noch nie gesehen worden. Selbst Loy Hering, der in Würzburg das Existenzbild durch das Andachtsbild verdrängt hatte, war in der Nachbarstadt mit seinem Grabmal des Bischofs Georg Schenk von Limpurg konservativ geblieben.

Was von den beiden Werken sonst noch zu sagen ist, hat im allgemeinen schon G. Gradmann mitgeteilt. In beiden ist das Typische des Zeitstils und der Kernschen Werkstatt viel stärker als das Individuelle. Mit besonderer Liebe hat der Protestant Michael Kern die ihm fremden Fürstbischöfe, von denen der eine ein fanatischer Feind seines Glaubens gewesen war, sicherlich nicht verherrlicht. Am meisten persönlich wirkt noch die Statue Thüngens, obgleich der Meister gerade diesen schon 1599 verstorbenen Fürsten nie von Angesicht gesehen, sondern nur in gemalten oder geprägten „Konterfeis" kennengelernt haben kann. Die Statuette Hans Junckers am Würzburger Epitaph hat ihn schwerlich angeregt, denn wenn auch in beiden Figuren dieselbe Person erkannt werden kann, so lebt doch in ihnen ein allzu verschiedener Geist. Kern gibt das detaillierte, scheinbar genauere Porträt; Juncker ein Stimmungsbild, das doch viel tiefer charakterisiert. In der freundlichen Statue in Bamberg wird niemand den harten Ketzerverfolger erkennen, sondern nur einen milden und etwas müden Hirten. Das schwungvolle Würzburger Andachtsbild versetzt dagegen mitten hinein in herrisches Selbstbewußtsein und leidenschaftlichen Glaubenseifer — in den Geist der Gegenreformation und des fürstlichen Absolutismus.

9) Die Alabasterstatuetten der vierzehn Nothelfer in der Wallfahrtskirche auf dem Gügel bei Scheßlitz in Oberfranken[856]. Sie sind neben einem wahrscheinlich vom Bamberger Hofmaler Fukher 1616/20 gemalten Hochaltarbild der Himmelfahrt Mariä der Hauptschmuck der einsam auf hoher Felskuppe gelegenen, beständig von Winden umsungenen Wallfahrtskirche. Sechs Figuren stehen im Chor, zwei unter dem Triumpfbogen, sechs im Schiff, alle in etwa zweiundeinhalb Meter Höhe in

Muschelnischen auf Konsolen aufgestellt, die weniger in den Einzelformen als dem Gesamtcharakter an gotische Vorbilder erinnernd, mit Ranken und Figuren oder Masken geschmückt sind. Die etwa einen Meter dreißig Zentimeter hohen Figuren haben gedrungene Körperformen, lebhaft bewegte Gewänder, derbe effektvolle Posen. Das Material ist bei allen grau gestreifter Forchtenberger Alabaster ohne Bemalung oder Vergoldung; die Ausführung, entsprechend dem billigen Preise flüchtig, aber für den dekorativen Zweck einigermaßen genügend. Die Wirkung von neun unter den vierzehn Figuren liegt vor allem in dem energisch vorgestellten einen Bein. Margareta und Katharina sind von Gewandmassen umflattert, prallgliedrig, kleinköpfig, sentimental, wie die Tugenden am Gebsatelepitaph in Bamberg. Christoph hat einen Pauluskopf. Bischof Erasmus erinnert an den Petrus am Altar der Curia Conti. Achatius, ein knebelbärtiger Kleriker, sagt die Statue des Bischofs von Aschhausen am Würzburger Grabmal von 1623 voraus. Der hl. Cyriakus ist der amüsanteste der ganzen Schar, weil er ein sehr gelungenes Teufelchen an der Kette hält: Ein nacktes Untier mit Löwenkrallen, Fledermausflügeln, lappigen Hundeohren, Ziegen- oder Steinbockhörnern, Eberzähnen und einem Schwanze halb wie ein Schwein, halb wie ein Hund; ein Prachtstück grotesker Phantasie und interessanter Beitrag zur Porträtgalerie Meister Satans, wie sie die germanische Phantasie geschaffen hat[857].

13) Das Hauptportal der Wallfahrtskirche zu Dettelbach (Unterfranken, B. A. Kitzingen)[858]. Es ist vom Meister mit vier bis sechs Gesellen vom 10. Dezember bis Ende Dezember 1612 an Ort und Stelle gemeißelt worden. Zur selben Zeit arbeitete Hans Juncker in Aschaffenburg an seinem Hochaltar für die Schloßkapelle. Die Erwähnung dieses Werkes ist nicht vorteilhaft für Kern und etwas ungerecht gegen ihn, weil das Portal in seinem Lebenswerk nicht dasselbe bedeutet, was der Altar in dem seines Konkurrenten. Jenes ist nur der Größe nach ein Hauptwerk, der Qualität nach eines seiner geringsten. Denn es ist nicht zufällig vom Bischof Julius bestellt, sondern ein echtes Dokument von dessen Gesinnung: Ein ungeheures Prunkstück, aber aus billigem Material; eine wirkungsvolle Theaterkulisse, aber in Eile fertiggestellt. Trotzdem wird eine Gegenüberstellung nicht nur den Gegensatz der beiden Hauptmeister des frühen 17. Jahrhunderts in Unterfranken beleuchten, sondern auch die beiden wichtigsten Wege erkennen lassen, auf denen sich die deutsche Plastik der Spätrenaissance dem Barock genähert hat.

Die verschiedene Bestimmung hat das Aussehen der beiden Werke nur insofern beeinflußt, als die Türumrahmung natürlich tektonischer ausgefallen ist als der bildartige Altar. Jene konnte natürlich keine zerbrechliche Predella bekommen, sondern mußte solide aufgebaut werden. Sie besteht aus einem Hauptgeschoß mit Sockel und Gebälk und zwei schmäleren und niedrigeren Obergeschossen. Im übrigen ist sie aber ganz wie ein Altar oder ein großes Epitaph komponiert, nur daß sie eben an Stelle des Hauptbildes eine Türöffnung hat. Diese Vermischung der Denkmaltypen, diese Unterwerfung von Altar, Epitaph und Portal unter ein einziges Schema ist sehr charakteristisch für das 17. Jahrhundert und seine einheitsuchende persönlichkeitsfeindliche Antirenaissancegesinnung. Vielleicht aber darf dieses Wort „Antirenaissance" vor dem Dettelbacher Portal noch nicht ausgesprochen werden? Ist es doch, wie Gertrud Gradmann in Übereinstimmung mit der „öffentlichen Meinung" der Fachgenossen sagt, eines „der vollkommensten Beispiele deutscher Spätrenaissance, der Schreinerarchitektur im Sinne Wendel Dietterlins". Aber „deutsche Spätrenaissance im Sinne Wendel Dietterlins" bedeutet ja gerade einen barokken Drang, der den rechten Weg zur Betätigung noch nicht gefunden hat. Oder richtiger: Ein Beieinander entgegengesetzter Tendenzen, die sich dumpf und verworren noch nicht zu trennen vermögen. Das einzelne will noch nicht im einen aufgehen, aber hat keine Freude mehr an seinem Sonderdasein; die Linie behauptet sich noch, aber in so wirrer Summierung, daß die malerische Verschmelzung nicht mehr ferne scheint. Wie sehr gerade am Kernschen Portal die „kleinen Motive" und „der lineare Stil" die Selbstzufriedenheit verloren haben, wird man am leichtesten erkennen, wenn man sich das ähnlich komponierte, ähnlich überladene Darmstädter Riesenepitaph Peter Ostens vergegenwärtigt, wo der Individualismus der Renaissance noch in voller Blüte stand.

Der Aschaffenburger Hochaltar ist selbstverständlich barocker. In ihm herrscht malerische Auflösung, in Dettelbach noch Festigkeit; in ihm tobt der Sturm, in Dettelbach lastet höchstens Schwüle. Aber eines hat das schwächere und rückständige Werk doch vor dem talentvolleren und modernen voraus: Die größere Monumentalität. Es führt den Betrachter nicht durch endlose Dikkichte winziger Reliefs, sondern läßt ihn unter Statuen wie unter Waldbäumen atmen. Es verwirrt nicht mehr mit einer Vielheit von Maßstäben, sondern gibt alle Figuren in gleicher Größe. Diese Einheit ist von Hans Juncker nur in

seinen letzten Werken, von Kern fast immer beobachtet worden. Wenn er großartiger wirkt als jener, so verdankt er das vor allem dieser Gewohnheit.

Was sonst den monumentalen Eindruck verstärkt, scheint mehr eine Folge äußerer Umstände und eine Tugend von Mängeln zu sein. Wenn das Detail etwas weniger laut mitredet als in Aschaffenburg, so kommt das nicht zuletzt daher, daß es in Sandstein, bei der schnellen Ausführung durch zum Teil wenig geschickte Gesellen sehr grob ausgefallen und in großen Partien teils erneuert, teils verwittert ist[859]. Wenn der Betrachter sich von der Überladenheit weniger gedrückt fühlt, so verdankt er das weniger dem Portale selbst als den umgebenden Verputzflächen der Mauern, in deren weiter Kahlheit sich sein Auge ausruhen kann. Auch die kolossale Größe ist weniger ein Verdienst des Bildhauers als des Bestellers. Aber daß so grobschlächtige Riesigkeit überhaupt gewünscht, so flüchtige Ausführung überhaupt geduldet wurde, ist an sich ein Zeichen des werdenden Barocks, nur ein anderes als wie man sie in Aschaffenburg kennen lernt.

Wie Hans Juncker das, was ihm an seinem Hochaltar fehlte, am Außenportal der Schloßkapelle gefunden und dabei Michael Kern sofort übertroffen hat, habe ich an seiner Stelle schon hervorgehoben.

Kern hat in Dettelbach zuerst mit vier, dann mit sechs Gesellen gearbeitet und außerdem die architektonischen Teile des Portals noch vom Kitzinger Steinmetzen Peter Meurer ausführen lassen. Letzterer hat seinerseits wieder sieben Gehilfen gehabt und außer dem Portal noch zwei Giebel der Kirche, die Kirchhofmauer usw. ausgeführt, und schließlich das Portal im März 1613 aufgerichtet, natürlich nach Kerns Visierung. Die verschiedenen Hände lassen sich zum Teil noch deutlich unterscheiden und ihre Sonderung hat insofern einen Sinn, als zweien von diesen Gesellen noch andere Skulpturen in der Würzburger Gegend zugeschrieben werden können. Vom Meister selbst gemeißelt ist wahrscheinlich das Prachtstück des ganzen, die nach Goltzius komponierte Anbetung der Könige. Schön, aber wie es scheint, stark erneuert sind die weichen, vollippigen Cherubim an den Voluten des Mittelgeschosses und vor allem an den prächtigen seitlichen Ausladungen unten. Von anderer Hand (vielleicht von Kern übergangen) sind die beiden nackten Knabenengel in den Bogenzwickeln (die unverkennbar durch Erhard Barg angeregt sind), die beiden Apostel (die im Motiv ganz ähnlich, aber in der Ausführung sehr viel gröber und starrer sind als ihre Alabasterkollegen in der bischöflichen Hauskapelle)

und endlich die beiden Madonnenstatuen. Der Verkündigungsengel ist von demselben Gesellen, der die Statuen am Juliusportale im Schloß zu Rimpar gemeißelt hat. Die Cherubim an den Säulentrommeln, die Löwenmasken und Fruchtschnüre sind von einem groben Handwerker (wahrscheinlich Balthasar Grohe), der in Dettelbach noch das Vesperbild über dem Kirchhofsportal und an anderen Orten Unterfrankens später noch zu nennende Epitaphien, Portale usw. gemeißelt hat.

An Namen[860] stehen für diese Gesellen zur Verfügung: Bernhard Müller, der 1611 und 1614 als Geselle Kerns in den Forchtenberger Kommunionsregistern genannt wird; Peter Kern, der jüngere Bruder Michaels, der 1612 vielleicht gerade seine Lehrzeit absolviert hatte, aber jedenfalls noch in der Werkstatt des Bruders arbeitete[861]; Balthasar Grohe (Grav), der 1609 und 1611 Lehrjunge Michaels war und seit 1618 als selbständiger Bildhauer in Würzburg nachzuweisen ist; endlich Christoph Bürchner oder Buchner, der von 1609 bis wahrscheinlich 1617 Lehrjunge war. Von beiden letzteren wird noch besonders zu reden sein.

12), 14), 17) usw. Die übrigen Juliusportale in Würzburg und Umgegend. Das „Memorial den Kirchbaw ... zu Dettelbach betreffent" sichert Michael Kern noch mehrere kleinere Portale[862]. Eines davon, am Pförtnerhäuschen des Würzburger Franziskanerklosters, ist, wenn auch sehr beschädigt und verwittert, noch im Original vorhanden[863]. Ein zweites für die Klosterkirche zu Unterzell ist nach der Säkularisation beseitigt worden[864]. Ein drittes für Lauda ist, wie ich schon erwähnt, wahrscheinlich mit dem der dortigen Friedhofskapelle identisch. Gertrud Gradmann hat ihm außerdem noch zwei weitere zugeschrieben: Erstens das mit Juliuswappen, Norbertusstatue und zwei allegorischen Figuren geschmückte, sehr verwitterte, zwischen dem Ökonomie- und Klausurhof des ehemaligen Klosters Unterzell[865] und zweitens das an Ort und Stelle nur noch in einer Kopie vorhandene, aber in zwei Bischofsstatuen (Burckard und Kilian) im Hofe des Luitpoldmuseums, auch im Original noch nachzuprüfende, an der Kirche auf der Festung Marienberg. (Wahrscheinlich zwischen 1600 und 1604 gearbeitet[866].) Für beide Zuschreibungen sprechen so triftige Gründe, daß an ihrer Richtigkeit kaum zu zweifeln ist. Am Portal der Festungskirche sind u. a. die Säulentrommeln mit weiblichen Masken geschmückt, die hoch emporstehende Fächerzierate auf dem Kopf haben; ähnliche Ornamente kommen z. B. auch am Denkmal des Bischofs von Aschhausen vor.

Als sechstes Portal kommt eines an der Pleicher Pfarrkirche in Würzburg (St. Gertrudis) in Frage, das aber nur noch in einer sehr willkürlichen Nachbildung von 1885 existiert. Das Original von 1612—13 wird von Scharold[867] für Michael Kern in Anspruch genommen, von Gradmann dagegen „nach einer alten Abbildung“[868] eher für eine Arbeit des Zacharias Juncker gehalten[869]. Da das heutige Portal nur eine künstlerisch wertlose Modernisierung ist, scheint mir eine Entscheidung in dieser Frage ebenso unmöglich wie überflüssig.

Die geringfügigen Unterschiede aller dieser Werke[870] spielen stil- und künstlergeschichtlich keine Rolle. Allen gemeinsam ist nicht nur das Material (entweder weißlicher oder grünlicher und roter Sandstein), sondern auch die Komposition nach dem Dettelbacher Schema. Fast alle enthalten in zwei oder mehreren Stockwerken flüchtig gearbeitete Statuen zwischen Säulen und ein Wappen des Bischofs Julius, gewöhnlich von Rollwerk umrahmt; das Franziskanerportal außerdem ein erzählendes Relief. Fast alle wirken „gotisch“ durch ihren schlanken Vertikalismus, „renaissancemäßig“ durch die klare Trennung der Geschosse und die Ruhe der noch kaum gedrehten, kaum gestikulierenden Figuren; „barock“ durch ihre derbe, nur auf den billigen Effekt berechnete Mache. Der Mischstil des frühen 17. Jahrhunderts zeigt sich besonders unentschieden, aber der Grundcharakter ist doch ein recht phlegmatischer Klassizismus. Für das Fabrikmäßige, innerlich Tote ist der Besteller mindestens ebenso sehr verantwortlich zu machen als der Künstler, denn wenn dieser arbeiten konnte wie er wollte, hat er sich immer liebevoll in seine Aufgaben vertieft. Auch der Vertikalismus wird vielleicht auf eine Liebhaberei des Bischofs zurückgehen, denn „Gotisches“ findet sich bei Kern sonst nur noch einmal: An der Dettelbacher Kanzel, deren „Stil“ ihm wahrscheinlich auch von geistlicher Seite vorgeschrieben worden ist.

Zu einem siebenten Juliusportal mag Kern die Visierung geliefert haben. Einige Schritte von der Dettelbacher Kirche entfernt befindet sich nämlich ein zweiter Toraufbau am Klostergebäude. Er zeigt das Wappen des Bischofs und ist von 1617 datiert. Der gebrochene Giebel schließt eine Tafel im hohen Rechteck ein, worin Bischof Julius und ein Franziskaner (der Ordensprovinzial?) das Modell des Klosters der Madonna und ihrem toten Sohne präsentieren. Im Hintergrunde sind in ganz flachem Relief unter zwei Bäumen vier Mönche und ein Gebäude mit Kuppelturm zu sehen. Neben dem Giebel stehen auf Postamenten die Statuen des heiligen Franz und eines heiligen Bischofs (Augustin?).

Alles ist aus Sandstein und recht flüchtig ohne persönliche Nuance gearbeitet. In den Bauakten des Klosters wird ein Steinmetz Meister Kaspar genannt. Dieser mag die Sache gemeißelt haben, aber schwerlich nach eigenem Entwurf.

Ganz abweichend in der Architektur sind die Torbauten am Westflügel der Echterschen Vorburg auf dem Marienberg in Würzburg und im Hofe des Schlosses zu Rimpar: Nach der Horizontale orientiert, aus Rustikaquadern geschichtet, das der Festung von äußerster Wucht und Schwere. Trotzdem sind auch sie, wenn auch schwerlich von unserem Meister entworfen, so doch sicherlich von seiner Werkstatt mit Skulpturen geschmückt. In Rimpar[871] stehen zwei allegorische Jungfrauen auf Volutenpostamenten und zwei andere sitzen über einer Inschrifttafel neben dem Juliuswappen. Diese Figuren sind von der stehenden Madonna und besonders dem Verkündigungsengel des Dettelbacher Hauptportals gar nicht zu trennen: Sie haben dieselbe Gestalt, dieselbe Frisur, dieselben Gesichtszüge, dasselbe Temperament. Bei zweien ist das eine Bein wie beim Engel bis übers Knie entblößt. Außerdem sind nahe Beziehungen zum Altärchen der bischöflichen Hauskapelle vorhanden: In den Rollwerkformen des Wappens, in der Art, wie die Figuren herumgruppiert sind, wie sie stehen und die Köpfe halten, in den Formen ihrer Postamente. Es handelt sich natürlich um rein dekorative Arbeiten von jener flüchtigen und flauen Mache, die in solchen Fällen für Kern, besonders im ersten Jahrzehnt seines Schaffens, charakteristisch ist. Aus Sandstein gearbeitet, sind sie zum Teil stark verregnet und verwittert, auch vielfach beschädigt, aber trotz allem nicht schlechter als z. B. die Tugenden auf der Treppe und dem Schalldeckel der Domkanzel. Die Entstehungszeit kann am leichtesten nach der Ornamentik festgestellt werden, in der das Rollwerk noch ganz blechern, gar nicht knorpelig aufgeweicht ist. Die Jahre 1606 bis 1608 kommen besonders in Frage.

Am Haupttor der Echterschen Vorburg auf dem Marienberg[872] steht auf der balkonartig vorgebauten Schlußsteinkonsole ein schlanker, hoch geschürzter Erzengel Michael, der in der einen Hand das Wappenschild des Bischofs Julius hält und mit der anderen ehemals die Lanze gegen den Teufel unter seinen Füßen gezückt hielt — dies mit einem so milden Phlegma, daß es aussieht, als verrichtete ein Mädchen irgendeine Näharbeit. Dieser Engel ist in allem der Bruder oder, da er sich sehr weiblich ausnimmt, die Schwester der Rimparer Tugenden und in seiner Temperamentlosigkeit auch der Dettelbacher Madonna besonders nahe verwandt. Da die Bautätigkeit des Julius Echter auf dem Ma-



rienberg 1606 schon abgeschlossen gewesen ist, wäre diese Figur als eines der ältesten Werke Kerns anzusprechen, wozu ihr kleinliches und ungelenkes Wesen und eine gewisse Ähnlichkeit mit den Karyatiden des Forchtenberger Friedhofepitaphs gut passen würde. Die gewollt groben und in ihrer Art wirkungsvollen Beschlägornamente des Tores haben mit dem Bildhauer nichts zu tun, sondern sind wahrscheinlich nach einer Zeichnung des Architekten von Steinmetzen ausgeführt. An die Kernsche Formenwelt erinnert nur die Vase mit den ausgebreiteten langstieligen Blumen an der Spitze.

18) Das Grabmal des Grafen Ludwig II. von Löwenstein († 1611) und seiner Gemahlin Anna von Stolberg-Wertheim († 1599) (sog. Bettlade) in der Stadtkirche zu Wertheim (1614 bis 1616)[673]. (Tafel VII.) Schon der im Kontrakt ausgemachte Lohn von 1380 Gulden und 12 Malter Korn — gegenüber 850 Gulden für die beiden Bamberger Bischofsgrabmäler zusammen, 450 Gulden für das Grabmal Friedrich Magnus und 700 Gulden für das des Johann Casimir in Michelstadt, 800 Gulden für die große Langenburger Tumba, 500 Gulden für die Würzburger Kanzel — muß den Meister gezwungen haben, sein Äußerstes herzugeben. Und seine Wertheimer Bettlade ist denn auch nicht nur die bedeutendste unter seinen Arbeiten, sondern überhaupt eines der Meisterwerke des frühen 17. Jahrhunderts und des werdenden Barocks geworden. Die Hinzufügung des Baldachins zum tumbenähnlichen Sarkophag ist vielleicht von den Bestellern gewünscht worden, den vier Söhnen des dargestellten Paars, den Grafen Christoph, Ludwig, Wolfgang-Ernst und Johann-Dietrich von Löwenstein, die als Besitzer der Grafschaft Rochefort und der Herrschaft Herbimont in Luxemburg nicht nur in Deutschland, sondern auch im heutigen Belgien heimisch waren. Dort war dieser Denkmaltypus dem Cornelis Floris und seinen Genossen geläufig[674] — es sei nur an das Grabmal des Königs Christian in Roeskilde zirka 1570 erinnert (wo ebenso wie in Wertheim Putten auf den Ecken des Daches hocken) oder an Stiche des Vredeman de Vries von 1563. Sein Ursprungsland ist Oberitalien (Scaligergräber in Verona, Omodeos Grabmal Borromeo auf Isola Bella usw.); seine eigentliche Heimat das Frankreich des 16. Jahrhunderts, wo ihn Giovanni Giusti eingeführt und für die Königsgräber in St. Denis zum herrschenden gemacht hatte[675]. Von allen diesen Verwandten unterscheidet sich aber die Bettlade sehr wesentlich dadurch, daß ihr Sarkophag nicht zwischen die Säulen, sondern als Sockel unter diese geschoben ist; daß auf dem Dache des Baldachins nur leichte

Ornamente angebracht sind und nicht wie in Roeskilde und St. Denis lebensgroße Adoranten; endlich, daß die Säulen nicht durch Pfeiler und Bogen beschwert, sondern nur durch leichte Fruchtschnüre und Wappen untereinander verbunden sind. Während die Könige von Frankreich und Dänemark oder auch Wilhelm von Oranien in seinem unmittelbar nachher von Hendrik und Pieter de Keyzer geschaffenen Prachtgrabe in Delft (1616 bis zirka 1621)[876] wie in feierlich kalten Kapellen ruhen, hat Michael Kern sein gräfliches Paar wie in einer heiteren und warmen Gartenlaube zum Schlafe gebettet. Trauben und Obstzweige hängen an den Seiten herab, der große Löwe bewacht seine Herrschaft wie ein treuer Hund, auf dem Dache klagen die Engelchen wie Singvögel und bewegte Ornamente spielen daneben wie Sonnenstrahlen. Ein Raum ist geschaffen, aber kein klassischer Tempel; ein Gebäude ist aufgerichtet, das zwar auch ein Monumentalwerk, aber noch mehr ein heiteres Lusthäuschen sein will. Der Wille des Künstlers ist wie der seiner ganzen Zeit nach beiden Seiten gerichtet: Der Drang zum großen ist mit der Liebe zum kleinen gepaart; von der eigentlichen Spätrenaissance, die im Wertheimer Chor in den Werken der Rodlein, Barg und des Trarbachschülers von allen Wänden grüßt, unterscheidet sie sich durch den vereinfachten, relativ großzügigen Stil; vom Barock, der dort ebenfalls vertreten ist, durch das reiche Sonderleben des zierlichen Details. Das Gebäude ist noch immer ein Gerüst für Ornamente, die weniger dienen als sich zur Schau stellen wollen, und wieviel Interesse man gerade für sie gehegt hat, beweist nicht nur ihre Schönheit, sondern auch ihre ausführliche Erwähnung im „Bestandbrief". Der Panzer des liegenden Grafen ist bedeckt mit ganz zarten und höchst geschmackvollen Flachreliefs, ähnlich wie die Rüstungen seiner Standesgenossen in Oehringen, Langenburg und Michelstadt oder des Obersten Baur von Eiseneck in Würzburg. Gertrud Gradmann hat mit Recht gerade diese überfeinen Zierate (die auch an der Mitra und dem Schwert des Bischofs von Aschhausen und dem Bernhardsaltar in Schönthal vorkommen) eine besondere Spezialität Michael Kerns genannt. Sein aristokratisches Publikum muß daran ebensolche Freude gehabt haben wie an den tauschierten und getriebenen Verzierungen der gleichzeitigen wirklichen Prachtrüstungen. Charakteristische Einzelformen sind Profilcherubim mit weit zurückgebogenen großen Nackenflügeln; ferner schreitende Greifen, schreitende, steigende, ruhig stehende Löwen; Masken an den Knie- und Ellbogenkacheln. Besonders betont ist im Kontrakt, daß die „unteren Theyl der seulen mit allerhand kriegsrustun-

gen" geziert würden. (Abb. 124, 125.) Diese Trophäen bestehen aus Waffen aller Art, aus antiken und modernen Rüstungen und Helmen in der Weise der italienischen Früh- und Hochrenaissance oder Federhelmen des niederländischen Romanismus; daneben aus Cherubim und Löwenmasken, Musikinstrumenten, Fratzen, Kränzen usw. Ornamentstiche des 16. Jahrhunderts mögen Anregung gegeben haben, vielleicht besonders solche des Hieronymus Cock, von dem u. a. das Dresdener Kupferstichkabinett zwei prachtvolle Trophäen ähnlichen Charakters besitzt. Ganz hervorragend aber ist die schwellende Kraft und das dramatische Pathos dieser durch und durch plastisch empfundenen Gebilde. Noch prachtvoller als am Original wirken sie in stark vergrößerten Photographien — ein Beweis, daß sie kolossalisch, monumental gedacht sind.

Die frei aufgehängten Wappen sind vielleicht die schönsten, die an Eisendraht aufgereihten Fruchtschnüre gehören zu den natürlichsten und reichsten des Zeitalters. Am originellsten aber sind die durchbrochenen Akroterien auf dem Dachgesims: In ein unsichtbares gleichseitiges Dreieck eingeschriebene Figuren aus Voluten, Engelkopf, Masken, Fruchtbündeln und allerlei Emblemen. Alles höchst flüssig ineinander verschmolzen und in seiner knorpeligen Bildung mit den knopf- oder tropfenartig ausgezogenen Volutenenden von ebenso plastischer Geschmeidigkeit wie die Trophäen an den Säulentrommeln.

Diese Ornamente kommen hier zum ersten Male vor — nachher hat Kern sie besonders in den vierziger Jahren an den Schönthaler Altären wieder verwendet. Noch später haben sie riesig ausgewachsen, auf das naturalistische, groteske Element immer mehr verzichtet und schließlich in vielen Fällen alle übrigen Dekorationsformen wie gierige Heuschrecken aufgefressen. Daß Zacharias Juncker das Knorpelwerk überhaupt nicht kennt und Hans es zwar früh, aber nur spärlich und selten verwendet, habe ich schon früher hervorgehoben. Wo man in Mainfranken im frühen 17. Jahrhundert ähnlichen Dingen begegnet, fühlt man stets die Nähe des Forchtenbergers. Sein mehr plastisches als malerisches Talent, seine mehr vom Willen als vom Gefühl geleitete Seele haben sich mit Vorliebe in diesen aus dem Nichts gekneteten, gleichsam die lebendige Substanz an sich symbolisierenden Formen ausgesprochen. Sehr interessant ist, daß er in Wertheim auch die Säulenkapitäle in die neue Sprache übersetzt hat. Sie sehen von weitem korinthisch aus, zeigen aber dem aufmerksamen Betrachter lauter aufgeweichte, in Auflösung begriffene Formen: Akanthus, der halb schon Knorpelwerk; Rosetten, die halb schon lappige Masken

sind. Auch sie veranschaulichen einen Übergangszustand zwischen Chaos und Kosmos.

Vor der Architektur und Ornamentik tritt das Figürliche sehr zurück. Am meisten fallen die klagenden Engelbübchen ins Auge, die aber gleich allen Putten der Renaissance und des Barock selber halbe Ornamente sind. Die Figuren des Grafen und der Gräfin (der Mann mit sorgenvollem Knebelbartgesicht, die Frau in sanfter, ziemlich ausdrucksloser Ruhe) stellen nicht nur Verstorbene dar, sondern sind auch künstlerisch beinahe stumm wie Tote. Die sonst so wichtigen darstellenden Reliefs sind teils vernichtet (in den Nischen des Sarkophags ist nur noch eines vorhanden), teils an so verborgener Stelle, nämlich an der Decke des Baldachins, untergebracht, daß man sie beinahe nur durch Zufall findet. Von den vier Bildern, Golgatha, Auferstehung, Verklärung und Jüngstes Gericht, ist letzteres am interessantesten. Ein schreiender, heftig gestikulierender Engel scheidet die steigende Schaar der Seligen von der stürzenden der Verdammten. Komposition und Bewegungsmotive sehen so aus, als ob Kern schon Bilder von Rubens gekannt hätte. Es ist indessen kaum möglich, da das große jüngste Gericht erst zwischen 1617 und 20 nach Neuburg an der Donau gekommen ist[877]. Wahrscheinlich hat ihm sein Bruder Leonhard, der von 1609—13 in Italien gewesen war und seit 1614 in Forchtenberg arbeitete, seine Eindrücke von Michelangelo mitgeteilt. Nicht ausgeschlossen scheint mir, daß dieses Relief von Leonhard selber gearbeitet ist.

26) Das Grabmal des Obersten Jakob Baur von Eiseneck (datiert 1623) im Kreuzgang des Würzburger Doms[878]. (Abb. 128.) Scharold[879] hat es auf unseren Meister getauft, wer sonst darüber geschrieben, hat den Namen ohne nachzuprüfen akzeptiert, erst Gertrud Gradmann die nötigen Beweise erbracht. Das ganz aus Alabaster bestehende[880] große Denkmal hat fast dasselbe Gehäuse, genau dieselben Löwen und sehr ähnliche Schlachtenreliefs wie das jüngere der beiden beglaubigten Grabmäler in Michelstadt (Graf Johann Casimir von Erbach, 1628)[881] und eine Hauptfigur, die im allgemeinen Typus und besonders in den Ornamenten des prachtvollen Panzers den liegenden Statuen der ebenfalls beglaubigten Grabmäler in Langenburg und Wertheim wie ein Bruder gleicht. Die Trophäen an den Säulentrommeln sind ähnlich, nur viel matter als in Wertheim; die Viktorien aber, die aus den Bogenzwickeln dem stehenden Feldherrn Kränze reichen, gehen als die schöneren Schwestern der unansehnlichen am Denkmal Thüngen in Bamberg direkt auf

Robyns Grabmal in Hanau zurück, welches sie seinerseits wieder dem Cornelis Floris (Herzogsgrabmal in Königsberg) verdankt. Das Monument des Obersten ist nicht nur ein besonders charakteristisches, sondern auch eines der allerbesten Werke Kerns. Seine männliche Art, die stets aufrichtig und gesund, aber manchmal recht hausbacken und allzu geschäftstüchtig wirkt, hat sich hier zu feuriger Dramatik gesteigert und jene heroische Stimmung geschaffen, die der Gegenstand verlangte und das Zeitalter ersehnte. Hier ist wirklich monumentale Kunst, aber Einfachheit und Größe sind nicht durch Frost, wie an Lenkharts Grabmal des Bischofs Julius, sondern durch Feuer erlangt. Die Flamme, die aus der Hauptfigur glüht und leuchtet, scheint das Gebäude gefestigt, das Detail verzehrt oder zusammengeschrumpft zu haben. Was trotzdem schwächlich oder kleinlich geblieben ist — der schmale Sockel, die Schlachtenreliefs an den Säulenstühlen — wird durch das schwere Gitter mit den mächtigen Stachelrosetten zurückgedrängt und die tiefen Schatten des gerade an dieser Stelle halbdunklen Kreuzgangs sorgen noch weiter dafür, daß nur die Hauptsachen reden, am lautesten der eingestemmte Arm und der bräunlich getönte Kopf des Feldherrn. Endlich hat die zerstörende Zeit hier, wie so oft, die Vorzüge des Werkes nicht abgeschwächt, sondern gesteigert. Da „der Starke immer am stärksten allein ist", so gereicht es auch dem kühnen Obersten nur zum Vorteil, daß ihn die Tugenden verlassen haben, die ihm der Künstler ursprünglich, vielleicht auf Wunsch des bürgerlichen Bruders, beigegeben hatte.

25) Das Grabmal des Fürstbischofs Johann Gottfried von Aschhausen (1622) im Dom zu Würzburg[882]. Auch hier hat wieder Gertrud Gradmann bewiesen, daß in der Tat Michael Kern der Künstler wäre, was seit Scharold alle Welt beweislos angenommen und nur Mader im Inventarwerk bezweifelt hatte. (Wahrscheinlich wegen des unüberbrückbaren Gegensatzes zum Juliusdenkmal.) Ihre Behauptung, daß Johann Gottfried von Aschhausen dem Bischof Neidhardt in Bamberg fast gleich wäre, ist zwar übertrieben, da außer dem Standmotiv und dem allgemeinen Körperbau zwischen beiden Prälaten keine Ähnlichkeit besteht, der jüngere vielmehr ein derber, an Blut und Feuer fast überreicher Barockmensch, der ältere, mit ihm verglichen, fast ein gebrechlicher Gotiker ist. Aber der allgemeine Charakter des Denkmals ist freilich so kernisch wie nur möglich und der zarten Weichheit des Zacharias Juncker (an den Mader gedacht hat) gerade entgegengesetzt[883]. Die Putten entsprechen denen am älteren Michelstädter Denkmal von 1618 (Abb. 127), die Mo-

tive, daß sie über dem Kopfe der Hauptfigur Girlanden halten und sich als Cherubim in die Höhlungen der Giebelfragmente schmiegen, kommen am jüngeren von 1628 (Abb. 126) vor; die Akanthusvoluten mit den herabhängenden Fruchtschnüren haben am Denkmal Gebsatel in Bamberg ihre Vorläufer und die liegenden Löwen an der Wertheimer Bettlade. Sehr charakteristisch für Kern sind auch die zarten Feinreliefs an der Schwertscheide des Fürsten: Drei stehende Tugenden von so flüssiger Schlankheit, daß Jean Goujons Nymphen von der Fontaine des Innocents in der Erinnerung auftauchen; und an der Mithra einer Verkündigungsszene, in der besonders Gabriel nicht nur die Fläche vorzüglich füllt, sondern auch an sich sehr schön ist — ein Jüngling, der noch von der freien Herrlichkeit des Himmels umrauscht, doch vor der irdischen Jungfrau wie vor seiner Königin kniet. Diese Kleinreliefs sind als einzige Figuren durchaus flach, in einem zierlich zeichnerischen Stil gehalten. Sonst ist das ganze Denkmal in ungewöhnlich hohem Grade von dreidimensionalem, plastisch schwellenden Leben erfüllt. Das Wort „schwellend" bezeichnet sein Wesen vielleicht am besten. Die Hauptfigur strotzt von schweren Säften: Das fleischige Gesicht mit den Säcken unter den Augen, das dichte Krollhaar, die riesige Inful, die dick aufliegenden Borden der Dalmatika, die trotzig selbstbewußte, von Liga und dreißigjährigem Krieg umwitterte Haltung. Vom Bischof aber strahlen die Kräfte aus, die sich rings um ihn her in derbrunden Putten, Fruchtkränzen, Kapitälen, Wappen verkörpern, die das Gebäude in die Breite drängen, außerhalb der Säulen lockere Vorwerke aus üppigen Zieraten ansetzen und im Aufsatz einen Reichtum malerischer Formen entfalten, der gleich dem Dufte aus gärenden Weinkufen berauscht. „Malerischer Formen" — denn diese Bekrönung aus breiter Wappenkartusche und flatternd bewegten Liegefiguren[884] ist nicht nur voll plastischen Lebens, d. h. durch und durch dreidimensional, aus dem Drange knetend zu formen entstanden, sondern auch durch und durch malerisch, d. h. voll Gefühl für die Reize des Undeutlichen, Flimmernden, von Licht und Schatten Durchwühlten und Aufgelösten. Die Begriffe plastisch und malerisch sind besonders in der Bildhauerkunst des 17. und 18. Jahrhunderts keine Gegensätze. Was ihnen gegenübersteht, ist vielmehr das Begriffspaar flächig und zeichnerisch. Plastische Einzelformen ergeben ein malerisches Ganzes — die Unterschiede zwischen den Generationen und Künstlerpersönlichkeiten liegen nicht zuletzt darin, daß bei den einen mehr das Plastische, bei den anderen mehr das Malerische als das wesentliche

erscheint. Die Juncker sind von malerischen Vorstellungen ausgegangen, Michael Kern hat vor allem plastisch empfunden. Neben seinem Bischofsgrabmal steht als Vorbild für den Aufbau das vier bis fünf Jahre ältere des Bischofs Julius von Lenkhart. Dieses hat die Tendenz zum Flächigen und Zeichnerischen, und was ihr entgegenwirkt, ist hier weniger das Plastische oder Malerische als das Tektonische. Dreidimensionales Leben ist an dieser Stelle dadurch entstanden, daß Lenkhart am Bauen Interesse gehabt, daß ihm das konstruktiv Zweckmäßige im Sinne des Klassizismus, der Ausgleich zwischen Lasten und Tragen am Herzen gelegen hat. Den Junckern, besonders Hans ist das Konstruktive gleichgültig gewesen; Michael Kern hat Sinn und Talent dafür gehabt, ist aber auch als Baumeister immer Bildhauer geblieben. Das heißt, er hat nicht von innen heraus Räume umkörpert, sondern von außen, auch Raumgebilde als Körper empfunden. Und die Architekturteile, Säulen und Gebälke sind von ihm nicht viel anders behandelt worden als Menschen- und Tierleiber: Er hat sie nackt in ihrer saftigen Glätte oder trockenen Eckigkeit genossen und mit Ornamenten nicht anders bekleidet, wie seine Statuen mit Gewändern[883]. Johann Gottfried von Aschhausen ist der letzte Fürstbischof von Würzburg, der ein Grabmal nach dem mittelalterlichen, organisch aus der Grabplatte erwachsenen Schema der Ädikula mit frontaler Stehfigur erhalten hat. Das Monument seines Nachfolgers Philipp Adolf von Ehrenberg von Philipp Preiß, das erst ein Menschenalter nach dessen Tode 1669 errichtet worden ist, hat sich der anderen großen Reihe, den Andachtsbildern angeschlossen, aber unter starker Lockerung des Zusammenhanges, nämlich mit ungeheurer Steigerung der Dimensionen und besonders des architektonischen Sockels und unter Verwandlung des alten Wandbildes in eine Statuenversammlung auf riesigem Postament, ohne festen Rahmen. Damit hat ein Neues, der eigentliche Barock, seinen Einzug gehalten, was für das Grabmal nichts anderes bedeutet, als daß die launische, vom Auslande dirigierte Mode die feste lokale Tradition erschüttert und bald darauf ganz zerstört hat. Nirgends kann man deutlicher als hier erkennen, daß die sogenannte „deutsche Renaissance" eine geradlinige Fortsetzung der Gotik ist, daß der große Strom der mittelalterlichen Kunst erst im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges versumpft und versiegt, und daß der Barock des späten 17. Jahrhunderts einen viel stärkeren Bruch mit der Vergangenheit bedeutet als die Aufnahme der welschen Formen um 1520. In den künstlerisch mit Würzburg so eng verbundenen Nachbarbistümern hat sich

die große Wandlung scheinbar viel später vollzogen. Beweise dafür scheinen im Mainzer Grabmal des Kurfürsten Damian Hartard v. d. Leyen († 1678) von Anton Harnisch und dem Bamberger des Bischofs Valentin Voit von Rieneck († 1572) gegeben zu sein[886]. Aber diese beiden stehen doch lange nicht mehr in so enger und naiver Verbindung mit der Vergangenheit als die Denkmäler aus der Zeit vor dem großen Kriege. Das Mainzer ist das Werk eines akademischen Archaisten, das Bamberger weniger gezwungen, aber ebenfalls ein bewußter Rückgriff auf Gewesenes. Denn vor ihm war schon das Denkmal des Melchior Otto Voit von Salzburg († 1653) (jetzt in St. Michael) von Seconet errichtet worden, das sich als ein ziemlich freies Arrangement aus Büste, Tugenden, Sarkophag und riesigem Gerippe darstellt.

41) Das Epitaph des Bürgermeisters Georg Guttbrot († März 1624) in der Marienkapelle zu Würzburg[887]. Dieses kleinste und zierlichste unter allen Werken Kerns ist bisher noch nie mit ihm in Verbindung gebracht, ja überhaupt noch kaum beachtet worden, obgleich es seinen Stil in recht charakteristischer Ausprägung zeigt und zu den sorgfältigsten Arbeiten des feinen Stils in Würzburg gehört. Das mag nicht zuletzt daher kommen, daß es ungünstig aufgehängt ist, nämlich in einem dunklen Teile der Marienkapelle und dicht unter einem Fenster (wodurch es seinen Aufsatz eingebüßt hat). Sein Alabaster ist, wahrscheinlich durch Feuchtigkeit oder andere chemische Einwirkungen dunkelbraun geworden (dasselbe ist übrigens an allen Alabasterdenkmälern dieser Kirche festzustellen). Dem Typus nach gehört es als bürgerliches Grabmal den kleinen Hängeepitaphen mit religiösem Relief und davorkniendem freiplastischen Adoranten an. Seine nächsten Verwandten unter den Werken des Meisters sind in Hall und Schönthal[888]. In der schwäbischen Reichsstadt enthält das auch im allgemeinen Aufbau nahe verwandte Epitaph des Johann Hamberger († 1615) im Chor von St. Michael, welches zuerst von Gradmann, sicherlich mit Recht, Kern zugeschrieben worden ist, eine Stifterfigur, die sich nur in Kleinigkeiten vom Würzburger Bürgermeister unterscheidet. (Letzterer ist zirka vierzig Zentimeter hoch, etwas zu kurz geraten, ein knebelbärtiger Herr in Mantel und Ringkragen.) Der Schönthaler Johannesaltar (Abb. 140), ein gesichertes Werk von 1630, besitzt in seinem Aufsatz ganz ähnliche knorpelige, verwischt flüssige Profilfratzen, wie sie hier am rokokoartigen Betpult und an der Inschrifttafel im Sockelgeschoß verwendet sind. Der Dreifaltigkeits- und Kreuzaltar ebenda haben ähnliche Frontal-

fratzen, wie sie der Künstler hier den Sockelkonsolen unter seinen Säulen vorgeheftet hat. Das Weihnachtsrelief im Hintergrunde des urkundlich beglaubigten Bernhardsaltars ist von ähnlich hingehauchter, rein zeichnerischer Feinheit wie die Stadt Jerusalem mit den vielen Gebäuden und Figuren im Kreuzigungsrelief der Marienkapelle und einer der drei Reiter, die hier im Vordergrunde zu sehen sind, hat fast genau denselben vollbärtigen Turbankopf, wie der König Herodes im Salomerelief des Johannesaltars.

Daß das Epitaph wahrscheinlich gleich nach dem Tode des Dargestellten, also etwa 1624 entstanden sei, kann besonders aus den seitlichen Ausladungen neben dem Hauptgeschoß und dem Cherubim mit Fruchtschnüren an den Säulen geschlossen werden, die denen des Aschhausendenkmals besonders nahestehen. Am meisten Interesse erregt die vielfigurige Kreuzigung und in dieser besonders das sehr detaillierte Stadtbild im Hintergrunde und die Gruppe der drei Reiter (von denen einer die Hohepriestermütze, der zweite den Turban, der dritte den römischen Helm trägt) samt dem beturbanten und in Tierfelle gehüllten Soldaten hinter ihnen. Auf der linken Seite des Kreuzes ist hinter der trauernden Maria und dem sie stützenden Johannes eine große Menge Volks zu sehen; ganz links vorne aber ein nach rechts gewendeter, kraushaariger, kurzlockiger, kniender Mann, der mit zwei Gefäßen hantiert. Diese Figur sowie die Gruppen der Trauernden und der Reiter dürften durch einen der Stiche angeregt sein, die vom Bilde des Stradanus in S. S. Annunziata in Florenz verbreitet waren, aber nur im allgemeinen, nicht so, daß man von Kopien reden dürfte. Auffallend ist, daß der gekreuzigte Heiland hier ebenso wie am Schönthaler Kreuzaltar keine Dornenkrone trägt. Im übrigen wirkt er ebenso wie die Schächer recht matt und nichtssagend, wie denn überhaupt das ganze Werkchen in der Stimmung viel von einem gutgestellten lebenden Bilde oder auch (da es sich um so zierliche Dinge handelt) von einer „Weihnachtskrippe" hat. Nimmt man sich die Mühe, sich hinein zu vertiefen, so findet man vieles, was als kostbare Feinarbeit Achtung erregt und Freude macht, aber nichts, was wirklich zur Seele spricht.

42) Das Grabmal der Jungfrau Anna Elisabeth Kahl († 30. Mai 1613), Tochter des domkapitlischen Präsenzmeisters Konrad Kahl, errichtet laut Inschrift 1624 in der Franziskanerkirche zu Würzburg. Es hat noch weniger Beachtung gefunden als das vorige, und es ist noch einfacher zu sagen warum. Es führt nämlich ein wahres Maulwurfsdasein,

unter der tief beschattenden Orgelempore seiner Kirche, in der es nur durch die Mittagshelle besonders klarer Tage zu einiger Erkennbarkeit herausgeholt wird. Betrachtet man es dann genauer, so ist man enttäuscht, denn die Qualität hält nicht, was die Quantität verspricht. Der anspruchsvolle Ädikulaaufbau mit fast lebensgroßer Adorantin und Heiligenstatuetten in den Seitennischen wirkt schon dadurch unangenehm, daß er häßlich übertüncht ist, ist aber auch sonst von so öder Allgemeinheit, daß man ihm möglichst bald, nicht wie einem Grabmal, sondern wie einer leeren Grabkammer den Rücken kehrt. Die Bekrönung und das Kruzifix in der Mittelnische fehlen. In der linken Seitennische kämpft der stehende heilige Georg, ein bärtiger Biedermann in Federhelm, mit dem Drachen; in der rechten steht Katharina mit ihrem Rade. Zu Häupten der Beterin links oben scheint ein kleiner Engel zu schweben. Die Adorantin erinnert im Körperaufbau und in fließenden Linien des Gewandes am meisten an den Bischof von Gebsatel in Bamberg, die Nebenfiguren an die Statuetten auf dem Giebel. Da aber der ganze Stil sehr unpersönlich ist, so sind auch diese Ähnlichkeiten nur mit einem Körnchen Salz zu verstehen. Mit den Junckern oder auch mit Lenkhart hat das Denkmal nichts zu tun; die bei aller Gleichgültigkeit doch sichere und männlich feste Ausführung steht der Kernschen Art jedenfalls am nächsten.

27) Die Kanzel in der Wallfahrtskirche zu Dettelbach 1626[889]. (Abb. 130.) Sie ist sowohl im Inventarwerk, als auch bei Gradmann beschrieben, aber bei beiden nicht ganz genau. Deshalb sei hier einiges nachgetragen.

Im Programm, nach dem sie geschmückt ist, steht bekanntlich die Wurzel Jesse an erster Stelle. Der lebensgroße Stammvater, eine langbärtige Patriarchengestalt in faltigem Leibrock, mit antikisch nackten Schenkeln und römischen Stiefeln, auf dem Haupt einen Turban, der aus „gotischen" Ranken geflochten ist, trägt stehend den Predigtstuhl in ähnlicher Weise, wie es sonst besonders in protestantischen Kirchen ein Paulus (Magdeburg, Brandenburg) oder Moses (Wolfenbüttel, Hildesheim, Darstadt, Giebelstadt, Markt-Erlbach usw.) oder Christus (Sommerhausen) zu tun pflegt. Aus seiner Brust wachsen von seinen Händen gehaltene Äste, die den ganzen Kanzelkelch umspinnen, an der Rückwand zum Schalldeckel emporwachsen und hier, nach buschiger Ausbreitung, in einer Wipfelkrone mit der Figur Mariens enden. Die Zweige tragen „spätgotisch" stilisierte Rankennester, auf denen die Halbfiguren (Büsten bis zur

Mitte des Rumpfes) von siebenundzwanzig Ahnen Christi stehen. Diese sind beturbant oder gekrönt, meist langbärtig, zum Teil antikisch halbnackt; siebzehn am Korpus, drei an der Rückwand, zwischen Katheder und Schalldeckel, sieben an den Ecken dieses zwischen akroterienähnlichen Zieraten. Die Anregung zu diesen Ahnenfiguren hat Kern wahrscheinlich aus einer Kupferstichfolge des Gerard de Jode geschöpft: Acht Blättern zu je drei Figuren, die in Landschaft stehend mit ähnlichen Bärten, Zackenkronen, Turbanen, ähnlich phantastischen, halb antiken, halb orientalischen Gewändern ausgestattet sind. Mit dem Stammbaum kombiniert sind die gewöhnlichen Kanzelfiguren: Christus und die vier Evangelisten in den Nischen des Korpus und die vier lateinischen Kirchenväter an der Außenwand der Treppe. Dazu kommen als Lückenbüßer in dem Felde zwischen Treppenschräge und Kanzelkelch die Relieffigur des Täufers und als Hinweis auf das Franziskanerkloster die Statuette eines hl. Franz auf der Kanzelbrüstung. Der untere Teil der Treppe wird durch einen dreieckigen Block gestützt, dessen Vorderfläche von dem Reliefbilde eines liegenden Löwen eingenommen ist. Alle diese Figuren sind aus Forchtenberger Alabaster, dessen graue Streifen sehr geschickt zur Modellierung der nackten Knie und Waden Jesses mit herangezogen sind. Aus Alabaster sind aber außerdem auch das ganze Astwerk und die senkrechten Wände des Betstuhls; aus Sandstein, der in Alabasterfarbe angestrichen ist, nur der Stamm, an den Jesse sich lehnt, der konvexe Kanzelboden und die umrahmenden Teile der Treppe. Alle Rankenbänder, Gewandsäume, Jesses Leibgürtel und die andern einrahmenden Teile sind vergoldet (diese Vergoldung ist erneuert, vielleicht bei der Restauration von 1876). Der Schalldeckel ist aus Holz, ein prachtvolles Eisengitter umfriedet den Fuß.

Das Ganze ist ein typisches „Werkstatterzeugnis" Kerns: Höchst effektvoll als pomphafte Dekoration, aber sehr flüchtig und flau in allen Einzelheiten. Besonders ungeschickt erscheinen die stehenden Evangelisten am Predigtstuhl; besonders flach nicht nur im Relief, sondern auch in der Beseelung die vier Kirchenväter der Treppenwange. Die Büsten der Ahnen stehen ungefähr auf derselben Stufe schnell hergestellter Dutzendware wie die vierzehn Nothelfer auf dem Gügel; der Täufer und die Madonna erinnern in Pose und leerer Allgemeinheit an die bekrönenden Figuren des Johannes- und Dreifaltigkeitsaltars in Schönthal. Wenn die Kanzel trotzdem eines der merkwürdigsten Werke nicht nur Kerns, sondern des ganzen Zeitalters ist, so ausschließlich durch ihre

bizarre Komposition (die so echt deutsch ist in der Lust am Formen des Nichtformbaren, in der Hineinpressung eines zeitlichen Vorganges in ein räumliches Bild) und dem damit eng zusammenhängenden „gotischen Stil", der doch wohl durch das „gotische Thema" angeregt worden ist. Die Gotik, die sonst verborgen wie das Blut den Körper eines Menschen, die ganze Plastik der deutschen Renaissance und besonders die des frühen 17. Jahrhunderts mit Kräften gespeist hat, ist hier einmal offen und überreich zutage getreten, aber nicht zu ihrem Heil oder zum Heile des Werkes. Es ist ihr vielmehr ergangen, wie es dem Blut in solchen Fällen zu gehen pflegt: Sie ist geronnen, trocken und tot geworden und hat dem ganzen Denkmal die Frische und die Kraft geraubt. Schon das „Astwerk" der Spätgotik des frühen 16. Jahrhunderts ist nicht gerade erquicklich, aber doch stilgeschichtlich interessant, sei es als Ausdruck der revolutionären Gesinnung jener Zeit, sei es als Beweis für den ewigen Kreislauf aller Dinge oder dafür, daß alles Abstrakte schließlich im Naturalismus endigt. Dieser Charakter des Notwendigen fehlt dem Kernschen Machwerk. Es wirkt beinahe wie eine Laune, eine Gewalttat, ein Exzeß des Verstandes. Im neuen Gewande trifft man in der deutschen Renaissanceplastik den Geist der Gotik gern — gern, weil man darin die Unsterblichkeit alles Geistigen erkennt. Sieht man ihn aber in längst abgelegte Formen zurückschlüpfen, so zweifelt man gerade deshalb an seiner Lebendigkeit, weil er zu einer Leiche zurückkehrt. Denn Formen sind an ihre Zeit gebunden und wer Vergangenes unverändert wieder zu erwecken sucht, der beschwört Gespenster und wird von ihnen immer nur ein Scheinleben erlangen. Das äußerlich „Gotische" an der Kernschen Kanzel ist denn auch so tot, daß man die leeren Hülsen und Strohwische fast rascheln hört. Lebendig ist dagegen der „gotische Geist", das wühlende Exzelsior, der dunkle Drang, der das Unendliche zu umfassen und zum Lichte zu tragen sucht. Und lebendig ist in allem scheinbar Fremden und Entlehnten das persönliche Formenempfinden des Meisters und seiner Zeit, jener plastische Sinn, der nicht im trockenen Aste, sondern im halbweichen Knorpel seinen adäquaten Ausdruck fand. Am interessantesten ist die Kanzel nicht durch ihre Pseudogotik, sondern dadurch, daß sich in dieser das pastose Knorpelwerk, die buschige Engellocke usw. zu behaupten gewußt haben. Besonders merkwürdig ist in dieser Hinsicht eine Konsole, die sich an der Stelle unter die Kanzeldecke schiebt, wo sie auf der Schrägen in die Gerade übergeht. Diese ist mit einem Aste geschmückt, der in einer Art von gotischer Kreuzblume endigt: Einem

dreiteiligen, in der Mitte emporflackernden Busch, der wie die abgelegte Lockenperücke eines Putto aussieht.

43) Das Portal des ehemaligen Domherrnhofes Heideck in Würzburg (Domerschulgasse 1)[890] (Abb. 129) ist, so viel ich weiß, noch nie mit Kern in Verbindung gebracht worden, hat aber alle Merkmale seines reifen Stils und ist dazu eine ganz vortreffliche Leistung. Nach der Inschrift ist die Kurie vom Domherrn Erhard von Lichtenstein 1626 erbaut — an den Werken, die der Meister vor- und nachher geschaffen hat, lassen sich fast alle seine Formen wiederfinden: Die Putten mit dem ungewöhnlich schweren, dachartig vorragenden Lockenperrücken am Aschhausendenkmal, am älteren Michelstädter Grabmal, der Wertheimer Bettlade usw.[891]; die dicht gedrängte Fruchtschnur mit den schuppigen Enden, die knorpeligen Wappenschilder, das knorpelige Akanthuswerk der Wappendecke, die kurzen Volutengiebel an denselben Denkmälern und mehreren anderen; die mit Zierat behängten Obelisken und ihre aus pastosen Voluten gekneteten Postamente am Gebsatelepitaph in Bamberg (1611) und am Johannesaltar in Schönthal (1630). Ein Unikum im Lebenswerk des Meisters ist nur die prachtvolle, trotz ihres Kalksteins wie aus Ton geknetete große Maske mit Widderhörnern, hängenden Ohren und tiefherabgezogenem Maul, die als Schlußstein in die Rustikaquadern des Portalbogens eingelassen ist. Sie hat aber auch nur scheinbar keine Verwandten; bei näherem Zusehen entdeckt man dieselben runden, tief eingebetteten Augen und dieselbe in dicke steile Falten gepreßte Stirn an den Löwen der beiden Michelstädter Denkmäler (schwächer auch am Grabmal Baur von Eiseneck), die breite rüsselartig auf die Oberlippe gepreßte Nase an einer medusenartigen Profilmaske in einer der Wertheimer Säulentrophäen und das Hauptmotiv des lang heruntergezogenen, einer eigentlichen Unterlippe entbehrenden Mauls an zahllosen kleineren Masken des Meisters (Matthäusrelief des Würzburger Domkreuzgangs, Säulentrommeln in Wertheim, erstes Michelstädter Denkmal, Schönthaler Dreifaltigkeitsaltar). Diese Maske, deren schlechthin überzeugende Phantastik, kraftvolle Modellierung und plastische Saftigkeit unmittelbar an Michelangelo erinnert, ja man kann ruhig sagen, ihm ebenbürtig ist, ist vielleicht das höchste Meisterwerk Michael Kerns und einer der vollwertigsten Figuren des ganzen Zeitalters. Man mag noch so viel an der deutschen Kunst des frühen 17. Jahrhunderts auszusetzen haben — den Ruhm wird ihr niemand rauben können, daß sie in der Ornamentik im höchsten



Michael Kern, Portal, 1628/31

Würzburg, Universitätskirche.

Grade produktiv gewesen ist, und Gebilde von solcher Originalität, Mannigfaltigkeit und plastischer Schönheit geschaffen hat, wie nur wenige Epochen vor ihr und nach ihr.

Ob Kern zu dem Portal nur die Skulpturen oder auch den Gesamtentwurf geliefert hat, läßt sich nicht feststellen. Die breite und schwere Rustikaarchitektur steht im schärfsten Gegensatz zu den schlanken und etwas kraftlosen Juliusportalen, aber gerade diese sind sicherlich nicht ohne starke Mitwirkung des Bestellers entstanden. Analogien bieten übrigens schon aus früherer Zeit die Portale in Rimpar und auf dem Marienberg. Im Gegensatz zum Gemisch von Gotik und Klassizismus, wie es etwa am Portal der Festungskirche entgegentritt, herrscht am Hof Heideck schon die volle Wucht des Barock, nur gemildert durch die blühende Anmut der Bekrönung. Unter den vielen mächtigen Quadertoren, die Würzburg aus dem Zeitalter der betonten Kraft besitzt, ist dieses wohl am stärksten mit individuellem Leben erfüllt.

44) Das Hauptportal der Universitätskirche zu Würzburg[892]. (Tafel VIII.) Seine Datierung und Zuschreibung hat mir mehr Kopfzerbrechen gemacht als irgendein anderes Problem der mainfränkischen Renaissance. Die feste Ansicht, die ich mir schließlich gebildet habe, ist so durchdacht wie irgendmöglich. Die Bauakten im Archiv der Würzburger Universität liefern folgende Beiträge seiner Geschichte.

1) In der Rechnung des Jahres 1586 (A. I, I, 1 Nr. 9) die Notiz: „28 fl. M. Joss Amman Malern vonn Nürnberg zur abfertigung welcher hirher erfordern Visierungen zum Bau zum Kirchenportall vnndt andern zumachen."

2) In der Wochenrechnung vom 22. bis 27. März 1588 (A. I, I, 1 Nr. 10): „15 fl. M. Johann Rubin Meintzischen Bildhauer für der ligenden Bilder eins ans Kirchen Portal gehörig das Jhme alsz verdingt gewesen."

3) In der Wochenrechnung vom 10. bis 17. April 1588: „4 fl. M. Paulus Michel Bildthauern wegen 2 Bild d. Tugent, die er zum Kirchsportal vmb 30 fl. vnd 3 aimer Wein hauen solle, seindt Ihme also verdingt." (In der Woche vom 19. bis 26. Juni werden diese Tugenden als liegende Bilder bezeichnet, in der Woche vom 26. Juni bis 2. Juli erhält Michel die letzte Zahlung für sie[893].)

Das ursprüngliche Portal der Juliuskirche war also wahrscheinlich von Jost Ammann entworfen. Sein plastischer Schmuck bestand vor allem aus vier liegenden Figuren, zwei Tugenden von Paulus Michel und zwei Figuren, die in der Prosabeschreibung als Zephyrn aus Alabaster, also wohl Zwickelengel, be-

zeichnet werden. Da beide Bildhauer je 30 Gulden erhielten, so waren ihre Werke wahrscheinlich annähernd gleich groß, es sei denn, daß die Arbeit des Vlamen höher bezahlt worden wäre, als die des ortsangesessenen Michel, was aber nach den sonstigen Rechnungen unwahrscheinlich ist.

Die Juliuskirche wurde bekanntlich bald nach dem Tode ihres Gründers baufällig. Fürstbischof Philipp Adolf von Ehrenberg sah sich 1626 gezwungen, eine umfangreiche Restauration vorzunehmen. Diese scheint, nach den wenig erhaltenen Nachrichten zu schließen, wenigstens was die Gewölbe und den Turm betrifft, ein völliger Neubau gewesen zu sein. Denn die Rechnungen für 1627 melden die Abtragung der Gewölbe, die Abhebung der Seitenaltäre und der Orgel, die Abdeckung des Hauptturmes und des Dachreiters; endlich für den 1. Juli 1628 eine feierliche „Grundsteinlegung" am „neuen Collegii Thurmbau"[894]. Da kein Anlaß vorliegt, diese letzte Notiz nicht wörtlich zu verstehen, so wurde also der Juliusturm bis auf den Grund abgetragen und mit ihm jedenfalls auch das ursprüngliche Portal[895].

Gegenüber diesen negativen fehlen leider alle positiven Baunachrichten, denn die Rechnungen aus den folgenden Jahren sind verloren. Nur aus Gropps „Würzburgischer Chronik" (1748/50 gedruckt)[896] wissen wir, daß der Ehrenbergsche Bau noch nicht vollendet war, als die Schweden 1631 die Stadt eroberten und den Bischof Franz von Hatzfeld und sein Domkapitel zur Flucht zwangen. Er blieb jahrelang ohne Dach und litt schweren Schaden.

Unter den Bischöfen Johann Gottfried von Guttenberg und Johann Philipp von Greifenklau geschah die zweite Wiederherstellung. Sie begann unter Petrinis Leitung 1696 und wurde 1704 abgeschlossen. Für diese Zeit sind die Bauakten wieder erhalten, wie es scheint vollständig. Aus ihnen geht hervor, daß am heutigen Neubauturm das zweite viereckige Geschoß und das Oktogon (also alles was höher ist als das Kirchendach) damals entstanden sind. Bildhauerarbeiten am Außenbau werden in diesen Rechnungen nur zweimal erwähnt:

S. 71: „28 fl. 4 alb. 15 Pf. seind von den grossen dreyfachen Wappen ober den grossen portal zu machen Joachim Gäge zahlt worden. den 7. July 1702 laut scheinsz N. 263."

S. 174: „7 fl. 1 alb. 3 Pf. seind für die zwei Engel nebst dem großen Wappen ober dem grossen Portal zu machen Christoph (!) Gage, Bildthauer zahlt worden den 3. Jan. 1704[897]."

Das unterste Turmgeschoß blieb offenbar im alten Zustande, von Veränderungen am Hauptportal ist in den Rechnungen nicht die Rede.

Die Folgerung, die aus alledem gezogen werden muß, daß das Untergeschoß der Turmfassade bis zur Höhe des Kollegienhausdaches zwischen dem 1. Juli 1628 und der Schwedenzeit von 1631 entstanden sei (mit einziger Ausnahme des dreifachen Wappens und der Putten Gages[898]) wird nicht nur durch das Doppelwappen der Bischöfe Echter und Ehrenberg, sondern im allgemeinen auch durch den Stil von Architektur und Plastik durchaus bestätigt. Von dem untersten Stockwerk der Westfassade ist die große Straßenfassade im Süden nicht zu trennen (bis auf die letzten Pfeiler im Osten, die nach dem Muster der alten wahrscheinlich erst von Petrini hinzugefügt worden sind): Hier wie dort können alle reliefartig der Mauer vorgelegten oder ihr freiplastisch aufgesetzten Teile weder um 1590 noch um 1700 entstanden sein. Sowohl die Umrahmung der Fenster durch großzügige Pilaster, Bogen und Schlußsteine mit weiblichen Masken, als auch ihre Bekrönungen in Gestalt von Segment- oder gebrochenen Giebeln und die Füllung ihrer Bogenzwickel mit schotigen Ranken; ferner die mit Kränzen umflochtenen schlanken Pyramiden; die Festons und mit diesen verbundenen Cherubim mit ihren schweren Perücken und emporgedrehten Stirnlocken — alle diese Formen sind höchst charakteristisch für die deutsche Kunst unmittelbar vor und während des dreißigjährigen Krieges; viel zu mächtig und schwellend für den Klassizismus eines Robyn, zu zierlich und individuell für den Hochbarock eines Petrini. Das einzige, was dem ersten Bau von 1590 angehören kann, ist das gotische Maßwerk der Fenster, sowohl die radartig gedrehten Fischblasen des runden, als die dünnen Pfosten und verkümmerten Dreipaßbogen der länglichen. Sie könnten an sich sehr wohl auch um 1630 entstanden sein, weil dem deutschen Kirchenbau solche Füllungen auch damals noch geläufig waren (man denke an die Kölner Jesuitenkirche von 1618—27), aber da irgendein Unterschied zwischen ihnen und den Fenstern der Hoffassade, die, wie der Stich Leipolds von 1603 beweist, noch dem ersten Bau von 1590 angehören, nicht zu konstatieren ist, so müssen sie bei der Erneuerung von 1628 entweder erhalten geblieben und in dem Neubau wieder eingesetzt oder genau nach dem Original kopiert worden sein[899].

Die Füllungen der Fenster bieten die erste Schwierigkeit. Weitere sind in den Säulen des Hauptportals, in der Nachricht, daß auch das Juliusportal vier



liegende Bilder besessen hat und im Stil der Figuren von „Gerechtigkeit und Wahrheit" gegeben.

Die Säulen sind kanneliert und haben sehr korrekte, wirklich antikisch modellierte korinthische Kapitäle. Beides paßt nicht recht zum Dekorationsstil von 1628/30. Die Zeit der Kern und Juncker verwendete fast ausschließlich entweder ganz glatte oder oben glatte und unten mit Reliefs verzierte Säulenschäfte[900]. Für das Juliusportal sind dagegen kannelierte Säulen durch die Beschreibung des Einweihungsgedichtes überliefert und solche stehen auch an seinen heute noch existierenden Art- und Zeitgenossen, dem Nebenportal der Kirche an der Hoffassade und dem Haupt- und Nebenportal des Kollegiengebäudes. Letztere sind dorisch und ionisch, ersteres ist korinthisch: Deshalb wird wahrscheinlich auch das erste Hauptportal der Kirche korinthische Säulen gehabt haben. Die heutigen passen auch in Proportion und Technik zu denen aus der ersten Erbauungszeit. Das einzige, was Bedenken erregt, ist ihre relativ geringe Höhe, zu der die „immanes altaeque columnae" des Einweihungsgedichtes im Gegensatz zu stehen scheinen. Aber das schwülstige Carmen kann übertrieben haben — es bleibt höchstwahrscheinlich, daß die Säulen des heutigen Portals (ohne die Postamente natürlich) vom ursprünglichen der Juliuskirche herübergenommen oder den vierzig Jahre älteren genau nachgebildet sind[901].

Die Ehrenbergsche Restauration hat also die vorgefundenen Architekturteile entweder kopiert oder, was wahrscheinlicher ist, zum Teil im Original wieder verwendet. Ihre Pietät oder Sparsamkeit ist aber nicht so weit gegangen, daß sie, wie Mader meint, auch die Statuen der Robyn und Michel wieder aufgestellt hätte. Freilich hatte auch das Juliusportal vier liegende Bilder, zwei Tugenden und „zophori" (= Knabenengel); die michelangelesken Stellungen der beiden Frauen und das Palladiomotiv der Zwickelengel würden an sich der Zeit um 1588/90 nicht widersprechen. Das beweist aber nur, daß man 1628/30 Zahl, Charakter und Hauptmotive der Robyn-Michelschen Figuren beibehalten hat — identisch können die heutigen mit jenen unmöglich sein. Die Köpfe der beiden „Zephyre" mit ihren Lockenperücken, Stulpnasen und etwas verschwollenen Augen stimmen ja genau überein mit den Cherubim neben den Blenden an den Postamenten der großen Eckpilaster. Diese Blenden gehören aber zweifellos dem frühen 17. Jahrhundert an (ganz ähnliche, auch an den Ecken scheinbar angenagelte, schmücken die Pfeilerpostamente am Tempelchen über der

Golgathagruppe an der Pfarrkirche zu Höchberg bei Würzburg von 1627; rechteckige Umrahmungen, die an den Ecken ausgezackt sind, also „Ohren“ haben, kommen, soweit ich sehe, in Deutschland zum ersten Male im Chor von St. Michael zu München zirka 1590, bald darauf an verschiedenen Stellen in Salzburg [Gabrielskapelle auf dem Sebastiansfriedhof 1597—1603, Inneres der Domkuppel nach 1614], dann an den Fenstern und an der Türe des rechten Seitenportales am Rathause zu Nürnberg 1616 bis 1622 vor); die Cherubim sind mit den Blenden zusammen komponiert und sind selbst höchst charakteristische Kinder des frühen 17. Jahrhunderts. Aber nicht nur des Zeitstils, sondern genauer: Michael Kerns. Denn sie sind die Geschwister der Cherubim und Putten von dessen Aschhausen-Denkmal; und die Füllungen der Säulenpostamente durch Putten mit Akanthusranken an Stelle der Unterkörper haben ebenfalls dort ihre Analogie. Die Cherubim neben den Radfenstern sind nicht viel mehr als Wiederholungen der Reliefköpfe an der Wandtafel über dem beglaubigten Tischgrabmal des Grafen Friedrich Magnus von Erbach in Michelstadt (1618)[902] (Abb. 136), die dortigen „nackenden Kinder“ und die Putten des Heideckschen Portals gehören in Körperform, Ausdruck usw. in dieselbe Familie[903]; und die Zwickelzephyren haben ihre Vorbilder in dem unmittelbar vorher entstandenen, gleichfalls beglaubigten zweiten Michelstädter Werk, dem Epitaph des Grafen Johann Kasimir (1628)[904] (Abb. 126). Sehr charakteristisch kernisch sind besonders die derben Knie (erstes Michelstädter Grabmal, Hof Heideck) und die fette Brust (Wertheim, Langenburg)[905]. Die beiden Engel in den Bogenzwickeln, die vier Cherubim mit den großen Fruchtschnüren neben den Blenden, die vier Engel mit den Akanthusranken an den Postamenten der Portalsäule und die beiden Cherubim neben dem Radfenster sind demnach zweifellos von Michael Kern, und zwar von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Aufsicht gearbeitet; denn sie kommen in der Qualität seinen besten Werken gleich.

Viel schwerer ist es, ein Urteil über die lebensgroßen liegenden Statuen der Gerechtigkeit und Wahrheit auf den Giebelfragmenten zu fällen und über das Echter-Ehrenbergsche Wappen mit den hübschen Putten zwischen ihnen. Denn sie sind nur in Erneuerungen von 1893 erhalten[906] — den Zustand vor der Restauration zeigt eine Abbildung im Band Würzburg von Gurlitts „Historischen Städtebildern“ (Tafel VIII). Dort fehlen allen drei Putten die Gesichter und auch die beiden Frauen sind nur noch Ruinen. An den heutigen Exemplaren dürfen also die Details zur Stilkritik kaum herangezogen werden. Nur

ihr Gesamtcharakter darf beurteilt werden, und von diesem ist zu sagen, daß er ebenfalls ins 16. Jahrhundert nicht paßt. Wenn Paulus Michel 1590 so mächtige Körper und einen so einheitlichen, majestätischen und schnellen Bewegungsstrom der Glieder und Gewandmassen geschaffen hätte, so wäre er seiner Zeit um ein Menschenalter voraus gewesen. (Wieviel graziler und mehr aus Einzelheiten zusammengesetzt solche liegende Tugenden um 1590 aussahen, kann man in Würzburg nicht nachprüfen, wohl aber im Mainzer Dom, an den Grabmälern Rau von Holzhausen [† 1588], Gablentz [zirka 1590], Kurfürst Brendel [zirka 1600]). Ich gestehe, daß ich die beiden liegenden Frauen lange Zeit für Erneuerungen aus der Epoche von 1696—1704 gehalten habe, und zwar für Arbeiten des Jakob van der Auwera, der ganz in der Nähe, nämlich am Portal des Klerikalseminars, Figuren von ähnlicher Größe, Körperform, Kleidung und Lagerung geschaffen hat[907]. Aber in den, wie es scheint, lückenlos erhaltenen Baurechnungen der Petrinischen Restauration sind, wie ich schon gezeigt habe, Statuen dieser Art nicht erwähnt, und auch der Stil macht eine so späte Datierung nicht unbedingt notwendig. Denn auf den Giebeln der drei Portale des Nürnberger Rathauses liegen Figuren von ähnlichen michelangelesken Stellungen und ähnlichem mächtigen Volumen: Vier von diesen sechs sind aber 1617 von Michaels Bruder Leonhard geschaffen. (Abb. 142.) Zwar ist der Linienfluß der Würzburger Statuen etwas geschmeidiger und sind ihre Körperformen gestreckter, aber die allgemeine Ähnlichkeit ist doch sehr groß, soweit man nach Gurlitts Abbildung urteilen kann[908]. Auch auf eine merkwürdige Einzelheit darf vielleicht hingewiesen werden. Die beiden Engelknaben, die das Doppelwappen flankieren, haben ähnliche, gleichsam über die Schulter gehängte große Brustmuskeln und auch sonst eine ähnliche Modellierung des Rumpfes wie die Statue Alexander des Großen am rechten Nürnberger Seitenportal[909]. (Abb. 142.) Hat vielleicht Leonhard Kern selbst dem gerade am Ende der zwanziger Jahre mit Aufträgen überhäuften Bruder geholfen? (1618 hatte Michael außer dem Würzburger Portal noch die große Langenburger Tumba, das figurenreiche und technisch raffinierte zweite Michelstädter Grabmal und den Dreifaltigkeitsaltar für Schönthal in Arbeit.) Er wohnte seit 1620 in Schwäbisch-Hall, also nicht weit von Forchtenberg. Ein abschließendes Urteil ist beim Untergang der Originale unmöglich. Es kann nur festgestellt werden, daß auch das ungewöhnlich schön umrahmte Wappen und die beiden effektvollen Frauenfiguren der Kernschen Werkstatt nahestehen. Die knorpeligen Voluten

mit den knopfartig ausgezogenen Enden, die das Wappen einfassen, kommen nicht nur an den Nürnberger Portalen, sondern auch am Schönthaler Bernhardsaltar vor und passen überhaupt zum Spätstil des Meisters.

Das Portal der Universitätskirche bedeutet ebenso wie das benachbarte am Hofe Heideck eine bedeutende Bereicherung des Kernschen Lebenswerkes. Eine vornehmere, besser durchgearbeitete Dekoration ist in der deutschen Kunst des frühen 17. Jahrhunderts kaum zu finden. Der Aufriß unterscheidet sich nicht wenig von den anderen Portalen, Ädikulaepitaphien und Altären des Meisters (welche meist doppelte Säulen haben, wenn aber nur eine auf jeder Seite, dann seitliche Ausladungen mit vielen Zieraten). Ich glaube aber doch, daß auch die Visierung von ihm stammt (nicht vom Baumeister, etwa einem der beiden Münchner, die 1626 ihren Rat erteilten) und daß er sich nur durch den engen, zur Verfügung stehenden Raum und die schon vorhandenen älteren Säulen zu einer Änderung seiner Gewohnheiten veranlaßt gesehen hat.

45) Die Kreuzigungsgruppe an der Pfarrkirche zu Höchberg bei Würzburg (1627)[910]. Sie ist zeitlich und stilistisch die Nachbarin des vorigen Werkes und stellt zusammen mit den zugehörigen sieben Stationen der Stilkritik eine kaum weniger schwierige Aufgabe. Nur ist der Fall weniger wichtig, weil die Qualität und Bedeutung der Bildwerke viel geringer und auch der Zustand der meisten Stationen höchst ruinös ist. Mindestens drei Bildhauer scheinen beteiligt zu sein, der Anteil Kerns ist kaum der bedeutendste. Ein tüchtiger Unbekannter scheint das Werk 1626 begonnen, ein lokaler Handwerker, der sein Meisterzeichen angebracht hat, es 1627 fortgeführt, unser Künstler es vollendet zu haben[911] — vielleicht erst 1628. Dingzettel oder Rechnungen scheinen nicht mehr zu existieren: Das einzige Zeugnis, das die Archivalien ablegen, ist eine Notiz in den Würzburger Domkapitelprotokollen vom 4. Juli 1626[912]. Danach waren damals zwei von den sieben Stationsbildern schon fertiggestellt auf Kosten „gutthertziger Persohnen". Das Kapitel wird aufgefordert (von wem ist nicht ganz klar), einen Zuschuß zu gewähren, beschließt aber abzuwarten, was der Bischof, „so auch nichts darzu geben", tun würde und sich danach zu richten. Nach den Wappen, die noch an einigen Bildstöcken vorhanden sind, scheinen sich aber schließlich sowohl der Fürst als das Kapitel und auch das Stift von St. Burckard beteiligt und so gemeinsam mit der Stadt (?) und einzelnen Bürgern ein Denkmal geschaffen zu haben, das trümmerhaft wie es ist, noch heute mit stärkerer Zauberkraft als irgendein

anderes in jene grauenvolle Zeit zurückversetzt, wo der große Krieg Deutschland zerfleischte und der abergläubige Bischof in neun Jahren seiner Regierung mehrere tausend Hexen verbrennen ließ, auf einer Richtstätte, die ganz in der Nähe dieses Wallfahrtsweges lag. Die eigentlichen Träger der Stimmung sind die Stationsreliefs, die, stilistisch von der Erregung des jungen Barock erfüllt, die „sieben Fälle" Christi mit jener Grausamkeit schildern, die schon die Geißelung am Bassenheimer Altar in Mainz charakterisierte. Für die Kompositionen sind freilich die Bildhauer nicht verantwortlich, sondern sie haben sich, wie schon Gertrud Gradmann erkannt hat[913], wahrscheinlich auf Wunsch der Besteller, genau an die berühmte Passionsfolge des Christoph Schwartz von München gehalten, die besonders in großen Stichen des Jan Sadeler verbreitet war[914] und von C. van Mander als diejenige bezeichnet wird, „wo Christus fast immer auf dem Boden liegt"[915]. In den Relieftafeln (zirka 1 m hoch, gelber Sandstein) der zweiten, dritten, vierten und sechsten Station (die der zweiten und dritten sind jetzt im Depot des Luitpoldmuseums und hier aus der Nähe bequem zu betrachten) sind jene Stiche in sehr großzügiger, flüssiger und selbständiger Weise in Stein übertragen. Die Darstellungen — „Christus wird wegen seiner Antwort an den hohen Priester zu Boden geschlagen", „Christus am Boden liegend, wird gegeißelt", „Pilatus bricht den Stab über den am Boden liegenden, von den Knechten getretenen Heiland", „Christus auf dem Kreuze liegend, wird entkleidet" — wirken in dem monumentalen Material großartiger und in ihren gedrungenen Formen, bewegteren Gewändern und stärker betonten Gesten viel pathetischer, wilder, aufreizender als in ihrer papierenen Heimat[916]. Dieser Meister, der den Bildstock der vierten Station mit der Jahreszahl 1626 bezeichnet hat[917], ist Kern in der leidenschaftlichen Gesinnung und dem freien und großen Zuge seines Meißels entschieden überlegen; auch gehört er mit seinem malerisch-dekorativen Stil schon ganz dem Barock an. Seine Bildstöcke haben oben zum Teil ein großes Steinkreuz (vierte und sechste Station) und sind über und unter dem Relief mit knorpeligen Kartuschen geschmückt, die im Stil der Kartusche am Juliusgrabmal im Dom ziemlich nahestehen, aber doch kaum von Lenkhart herrühren können. Eine Benennung des Unbekannten ist überhaupt nicht möglich. Ich vermag ihn an keinem anderen Werke wieder zu finden.

Das Relief der ersten Station, unter dem Marienberg: „Christus fällt vor Pilatus" ist eine moderne Kopie, in der der Heiland zur gleichgültigen Puppe ge-

worden ist. Das der fünften, die das Datum 1627 trägt, „Christus fällt unter dem Kreuz", ist bis auf die Figuren Christus und Simons von Kyrene zerstört. (Die Umrahmungen der Kartuschen sind fast überall verschieden; an der fünften Station sind drei Engelköpfe in die Knorpelvoluten eingefügt.) Die siebente Station mit der Kreuzerhöhung, die an einem Hause in Höchberg angebracht und wieder von 1627 datiert ist, hat sich verhältnismäßig gut erhalten: Von den sieben Figuren haben nur vier die Köpfe verloren. Der scharfe und trockene Schnitt der Gesichter und Gewänder kann unmöglich vom Meister A sein. Die steife und plumpe Ausführung erinnert vielmehr an die Statuen der trauernden Maria und der knienden Magdalena in der abschließenden Kreuzkapelle neben dem Chore der Höchberger Pfarrkirche. Diese gehen im Stil mit dem Wappenschild zu Füßen des gekreuzigten Heilands zusammen und sind durch das hier angebrachte Meisterzeichen ⳩ als Arbeiten einer Hand gekennzeichnet, die auch sonst in Würzburg nachzuweisen ist und, wie ich später zeigen werde, wahrscheinlich dem Schüler Kerns, Balhasar Grohe, gehört hat. Vom Forchtenberger Meister selbst können nur die Figuren des trauernden Johannes (vielleicht sogar nur der Kopf), des gekreuzigten Heilands (?) und der vier ihn umschwebenden, sein Blut auffangenden Engel sein; außerdem möglicherweise auch noch der Entwurf zur offenen Halle. Diese Teile stehen dem Portale der Universitätskirche so nahe, daß sie wahrscheinlich fast gleichzeitig damit in derselben Werkstatt entstanden sind. Besonders die Putten haben genau dieselben dicken Perücken, hinaufgestülpten Nasen und lustigen Schleckermäuler wie die am Kirchentor[918]; von ihnen läßt sich die Figur des Johannes nach Lockenanordnung, Schädelform und Augenhöhlenbildung nicht trennen (während sein Körper und sein Gewand auch von Meister B sein könnten); die Kapelle wird von Pfeilern mit davorgestellten korinthischen Halbsäulen getragen, die auf Postamenten mit ähnlichem Blendenschmuck stehen, wie ich ihn an den großen Pfeilern der Kirchenfassade beschrieben habe[919]; und der Kopf des Heilands endlich hat jene kräftigen Formen und jene sanfte Ethos, wie sie am ähnlichsten am Schönthaler Johannesaltar (Abb. 131) von 1630 wiederzufinden sind.

Der Bogen der linken Schmalseite der Halle hat am Schlußstein eine weibliche Maske, welche jedenfalls von Meister B (Grohe) gemeißelt ist, im Hauptbogen vorn aber einen männlichen Kopf mit hinaufgedrehtem Schnurrbart und faltenreicher Stirn, der, nach den Locken usw. zu urteilen, vom Meister C, also

von Michael Kern ist. Er ist jedenfalls ein bürgerliches Porträt — etwa ein Selbstporträt des Meisters? Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, und damit hätte die Eroberung dieses an sich nicht bedeutenden Werkes einen interessanten Nebengewinn gebracht. Denn andere Bildnisse unseres Künstlers sind nicht bekannt und Selbstporträts deutscher Bildhauer der Spätrenaissance überhaupt selten[920].

Was über Kerns Persönlichkeit im allgemeinen zu sagen wäre, kann im Buche Gertrud Gradmanns nachgelesen werden. Die wichtigste Tatsache in seiner künstlerischen Entwicklung ist das Aufkommen des Knorpelwerks um 1614—16 (Wertheimer Bettlade) und die damit verbundene Wendung zum Kraftvolleren, Einfacheren, Plastischeren, welche sich auf die Architektur und ein wenig auch auf die Figuren erstreckt. Der allerdings sehr dunkle, sehr gehemmte, aber doch deutlich fühlbare Drang zum Monumentalen unterscheidet ihn am stärksten von Hans und Zacharias Juncker, von denen ersterer ihm sonst an Frische und Fülle des Talentes entschieden überlegen ist, und zeichnet ihn vor den meisten anderen Bildhauern des frühen 17. Jahrhunderts aus.

VIII. GEORG BRENCK

Neben der Forchtenberger Werkstatt des Michael Kern hat die Windsheimer des Georg Brenck zu Anfang des 17. Jahrhunderts der Würzburger Gegend die zahlreichsten und größten Bildwerke geliefert. Während aus jener die meisten bedeutenderen Steinfiguren stammen, die in der Hauptstadt selbst zu sehen sind, hat diese fast alle hölzernen Altäre und Kanzeln geschaffen, die der Stolz der kleinen Nachbarorte, besonders des Ochsenfurter Gaues sind. Gleich Kern war auch Brenck kein Untertan des Bischofs; gleich jenem war auch er Protestant und ließ sich doch auch von katholischen Bestellern zu sehr katholischen Zwecken beschäftigen. Gleich ihm und Zacharias Juncker war auch er Leiter einer großen Werkstatt, in der noch die gut bürgerliche und handwerkliche Gesinnung der Spätgotik lebendig war. Gleich den beiden anderen hat auch er trotz des Dreißigjährigen Krieges ein hohes Alter erreicht, seßhaft in seiner kleinen Heimatstadt gewohnt, zuletzt mit seinen Söhnen zusammengearbeitet und ihnen bei seinem Tode die Werkstatt hinterlassen. Die drei Meister sind sich also in fast allen äußeren Dingen so ähnlich, wie drei fruchtbare Apfelbäume, und einiges Obst vom Baume Brenck scheint auch in der Qualität dem der anderen ebenbürtig zu sein. Im ganzen steht er aber doch als Künstler unter den beiden anderen; ist trockener, steifer als sie und hat sich so schematisch wiederholt, daß er in besonders hohem Grade den Eindruck eines Kunsthandwerkers macht. Seine Wirksamkeit erstreckt sich auf einen kürzeren Zeitraum, nicht auf vierzig bis fünfzig Jahre, wie bei den beiden anderen, sondern auf ungefähr die Hälfte dieser Zeit, nämlich mit seinen erhaltenen Werken nur auf die Jahre von 1612 bis 1635. Darnach würde man ihn für den jüngsten der drei halten können, in Wirklichkeit ist er aber schon 1564 geboren, also sechzehn Jahre vor Kern und wahrscheinlich zehn bis fünfzehn Jahre vor Zacharias. Dieses Datum ergibt sich aus der Eintragung seines Todes in die Windsheimer Pfarrmatrikel: „1635 23. Augusti Georg Brenck der ältere Schreiner vnd Bildschnitzer aet. 71 matrim. cum duab' uxorib' 47 ann....[921]." In den Taufregistern des Stadtpfarramts ist sein Name nicht zu finden. Er muß also an einem anderen Orte geboren sein, wahrscheinlich in einem der Nachbardörfer. Denn am 6. August 1560 hat ein Michel Prenck von Underndorff einen Sohn Niclasz und am 14. Mai 1563 „ein Georg Brenck" von Oberndorf einen Sohn Bernhard

in Windsheim zur Taufe getragen. Letzterer war vielleicht sein Vater, so daß er für einen Oberndorfer Bauernsohn zu halten wäre.

Er selber erscheint in den Pfarrmatrikeln zum ersten Male bei seiner Trauung mit Eva Grasserin von Creglingen am 30. Juni 1590. Mit dieser Frau hat er, wie es scheint, vier Kinder gehabt, denn Ursula, Georg und Maria stehen in den Taufregistern der Jahre 1591, 1593 und 1596 und ein Sohn Johann in den Trauregistern von 1626.

Der Meister war anfangs wahrscheinlich nur Schreiner und übernahm erst im reiferen Mannesalter auch Bildschnitzereien. Es scheint, daß er das erste größere Werk dieser Art mit sechsunddreißig Jahren gemacht hat, denn ein älterer, infolge Verlustes der in Frage kommenden Archivalien nicht mehr zu kontrollierender Schriftsteller, Pastorius von Nürnberg[922], berichtet 1692, daß er im Jahre 1600 eine figurenreiche Kanzel für die Hauptkirche seines Wohnortes gearbeitet hätte. Dieses Werk ist wahrscheinlich bei dem großen Brande Windsheims im Jahre 1730 untergegangen, jedenfalls nirgends mehr nachzuweisen. Heute ist die älteste Aktennotiz, die ihn in seinem Berufe nennt, vom Jahre 1605 und hier heißt er nur Schreiner[923]. Er räumte damals mit einem Schlosser zusammen in der Windsheimer Pfarrkirche die Reste zweier Epitaphien weg, die durch den Niederbruch eines Fensters und anderer Gebäudeteile gänzlich zerstört worden waren. „Biltschnitz" heißt er in den heimatlichen Schriftquellen erst 1615, wo er für nicht näher bezeichnete Leistungen vierzehn Gulden erhielt. Damals war er aber schon eine weitgeschätzte Kraft, die von der Stadt Ochsenfurt und dem Markgrafen von Ansbach in Anspruch genommen worden war. Für jene hat er 1612 (?)[924] den Hochaltar, für diesen, Joachim Ernst, 1615 die Schnitzereien am Epitaph für den Markgrafen Georg Friedrich in Heilsbronn verfertigt[925]. Im April 1616 wurde ihm der Hochaltar in Frickenhausen für 350 Gulden verdingt; im April des folgenden Jahres war er damit fertig und ersuchte seine Auftraggeber „Schultheißen, Bürgermeister und Rat von Frickenhausen", da er gerade „mit Künstreichen Gesellen versehen", ihm auch die Herstellung des Nebenaltars anzuvertrauen. Die Bitte wurde ihm vom Würzburger Domkapitel, welchem Frickenhausen gehörte, gewährt, und er erhielt für den linken Seitenaltar „ad honorem B. Mariae virginis" 100 Gulden und zwei Eimer Weins von 1614[926].

1619 schnitzte er als „Georg Prenck der ältere" — sein gleichnamiger Sohn muß also damals auch schon Schnitzer gewesen sein — für 246 Gulden, 4 Pfund,

6 Pfennige einen „Casten oder gehausz“ zu der neuen Orgel für die Windsheimer Pfarrkirche: ein Werk, das wohl auch beim Brande des 18. Jahrhunderts zugrunde gegangen ist. 1621 und 1624 erhielt er ein paar Gulden für kleine Arbeiten im selben Gotteshause[927].

1621 und 1622 entstanden seine bedeutendsten, heute noch erhaltenen Werke, die drei Kanzeln in Sommerhausen, Markt-Erlbach und der Windsheimer Spitalkirche, sowie das Holzepitaph für das Ehepaar Weber, gleichfalls in Sommerhausen. Alle vier sind datiert und drei mit einem Monogramm signiert, das aus einem großen G mit angehängtem B gebildet ist. Als Schöpfer der Sommerhauser Kanzel wird er aber außerdem noch in der Predigt genannt, die der dortige Pfarrer Magister Hieronymus Theodoricus am Sonntag Judika 1621 zur Einweihung dieses Werks gehalten und bei Sartorius in Nürnberg hat drucken lassen[928]: „Winszheimisch bezaliels[929] vnnd künstliche Meister“ (die Brencken genannt) hätten „die wolgezirte Cantzel oder Predigstul“ verfertigt. Die Pluralform des Namens beweist wohl, daß er damals schon mit seinen Söhnen oder wenigstens mit einem von ihnen zusammenarbeitete. Ganz ähnlich nennt ihn auch eine Inschrift an der Spitalkirche zu Windsheim einen „windsheimisch Becaleel“ „Georg Brenck mit Namen“.

In die Reihe der auch im engsten Sinne Würzburger Künstler rückt ihn die Nachricht, daß 1625 ein „Bildschnitzer von Windsheim“ fünf Kruzifixe für die Klosterkirche von St. Stephan geliefert hat[930]. Eines der vielen kleinen Reliefs am neu hergerichteten Altar in der katholischen Dorfkirche zu Thüngen (B. A. Karlstadt) zeigt neben der Jahreszahl 1627 dasselbe Monogramm wie die Kanzel in Sommerhausen und Markt-Erlbach, und ist demnach mit den übrigen Skulpturen dieses Altares auch von ihm[931]. Drei einfache Wappengrabsteine von 1634 und 1635 im Chor der Windsheimer Hospitalkirche sind ebenfalls mit diesem Monogramm gezeichnet, außerdem aber noch mit einem zweiten IB, das jedenfalls in „Johann Brenck“ aufzulösen ist und die Mitarbeit dieses Sohnes beweist. Sie müssen als letzte Werke des Künstlers angesehen werden, denn 1635 starb Georg Brenck d. Ä.

Sein gleichnamiger Sohn arbeitet mit demselben Monogramm in fast genau demselben Stile weiter, denn ein Holzrelief des hl. Abendmahls im Besitz des Herrn Hauptmann a. D. Kirchgeßner in Garmisch (aus Würzburg) hat wieder das bekannte Monogramm, daneben aber die Jahreszahl 1637. Dieses Relief stammt vielleicht aus Aub (B. A. Ochsenfurt), wo am 24. Januar desselben

Jahres der Stadtrat einen „neuen durchsichtigen Altar, mitten in der Pfarrkirche unterhalb des Chorbogens durch den Bildhauer „Georg Prinkhen von Windsheim zu Ehren des bitteren Leidens“ (also ein Passionsaltar) für 60 Gulden anfertigen ließ[932].

Der andere Sohn, Johann, führte ebenfalls die Kunst des Vaters fort, arbeitete aber, wie es scheint, vor allem in Stein. Er muß alt geworden sein, denn er verfertigte noch 1672 die Holz- und Alabasterteile zu einem Altar in der Schloßkapelle zu Bayreuth[933].

DIE WERKE

1) Der ehemalige Hochaltar der Pfarrkirche zu Ochsenfurt[934]. (Abb. 133, 134, 135.) Er ist bei einer Renovation in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts abgebrochen und durch ein sehr unerquickliches, neugotisches Machwerk ersetzt worden. Nach einer alten Photographie (die im Inventarwerk I reproduziert ist) war er ein schlankes, figurenreiches Schreinergebäude, das mit seinen drei Stockwerken fast bis an das Gewölbe des Chores reichte. Das Hauptgeschoß enthielt in der Mittelnische das große Relief der Kreuzigung, das in den heutigen Hochaltar herübergenommen ist. Darüber ein Wappen zwischen Engeln, die nicht mehr existieren; daneben in Muschelnischen die Statuen Petri und Pauli, die jetzt an Pfeilern des Mittelschiffes aufgestellt sind, über diesen Statuen die Reliefs der Geißelung und Dornenkrönung, die heute in einer Kapelle des linken Seitenschiffs in ein „gotisches“ Altärchen eingelassen sind; unter den Statuen die Reliefszenen des Schweißtuchs der Veronika und der Handwaschung Pilati, welche jetzt an der Predella des neuen Hochaltars zu sehen sind; und außerhalb des Schreins endlich, auf besonderen Postamenten, zwei weitere Apostelstatuen, von denen eine, ein Johannes Evangelista, gleichfalls als Pfeilerstatue ins Mittelschiff gewandert ist. Die Reliefs des Abendmahls und der Mannalese, die, mit der Veronika- und Pilatustafel zusammengerahmt, jetzt ebenfalls die Predella des neuen Altares schmücken, sind auf der Abbildung des alten nicht zu erkennen, müssen aber zweifellos auch dort an der Staffel, und zwar neben dem Tabernakel angebracht gewesen sein. Im zweiten Geschoß war als Mittelrelief jene Kreuzigung Andreae, des Titelheiligen der Kirche, gegeben, die heute hoch oben an der Stirnwand des rechten Seitenschiffes aufgehängt ist, und im dritten eine Krönung Mariä, die wenigstens in der Ochsenfurter Kirche nicht mehr existiert. Ebenso zugrunde gegangen oder

verschleudert sind die Apostelstatuen, Engel, Vasen, Kartuschen, Ohrenvoluten und Obelisken, aus denen sonst noch die oberen Geschosse zusammengesetzt waren. Der heutige Restbestand umfaßt also: Ein Relief mit lebensgroßen hochplastischen Figuren, ein etwas kleineres mit einem flachen Bilde, sechs kleine Feinreliefs und drei Apostelstatuen. Drei Darstellungen beziehen sich auf die Passion Christi, zwei auf das Sakrament des Abendmahls, eine auf das Martyrium des Titelheiligen der Kirche. Von allen diesen Kompositionen scheint nur das ziemlich steife Andreasbild vom Meister selber „erfunden" zu sein. Im Golgatharelief (Abb. 133) sind die Figuren der drei Gekreuzigten und die zusammengeballte Gruppe der vier würfelnden Soldaten einem um 1600, wie es scheint, sehr berühmten Gemälde des Johannes Stradanus (Jan van der Straeten von Brügge) entnommen, das für die S. S. Annunziata in Florenz geschaffen, noch heute dort zu sehen ist[935]. Brenck hat es sicherlich nicht im Original, sondern durch einen der beiden Stiche der Galle kennengelernt. (Einer von diesen reproduziert nur das Gemälde, der andere den ganzen Altar mit Mensa, Umrahmung, Nebenstatuen und Rückwand[936]. (Abb. 139.) Die wie ein hübsches Märchen erzählte Mannalese (Abb. 134) mit den vielen Zelten, den regnenden Brotflocken, dem beschwörenden Moses, dem wachtelfangenden Krieger usw. geht auf einen Holzschnitt des Vergil Solis zurück, ein kleines Blatt derselben Folge (Ausgaben von 1560 und 1562), aus der Hans Juncker seinen Simson mit den Toren Gazas an der Aschaffenburger Stiftskanzel entlehnt hat. Abendmahl, Dornenkrönung und Geißelung sind in der Zusammenstellung der Figuren und in den besten Einzelheiten Werke des Martin de Vos[937], die in anonymen Stichen verbreitet waren. (Wörtlich entlehnt sind dem Abendmahl die Figur des Judas, die Gruppe rechts von ihm, die Vase zu seinen Füßen, die Möbel usw.; in der Dornenkrönung der bartlose Soldat; in der Geißelung die Figur Christi usw.) Brencks Leistungen beschränken sich auf die Variation und Bereicherung der Vorbilder, wobei das Fremde durchwegs den Stempel seines Geistes bekommen hat und die sehr geschickte Übersetzung des Graphischen ins Plastische, der Papierkunst in Holz. Die Art, wie er hierbei verfahren, ist besonders interessant am großen Golgatharelief. (Abb. 133.) Dieses ist nicht aus einem Stück geschnitzt, hat auch keine mit den Figuren verbundene Rückwand, sondern besteht aus sechs Teilen: Den drei Kreuzen, der Figur der Magdalena zu Füßen Christi und den beiden eng zusammengeschlossenen Gruppen der Krieger und der Trauernden rechts und

links. Wie in diesem letzteren die einzelnen Figuren zusammenkleben und das ganze in seinen Konturen noch das rechteckige Brett, aus dem es herausgeholt ist, verrät, das erinnert unmittelbar an spätgotische Dinge, — genauer gesagt an Riemenschneiders Werke im Taubergrund, den Marienaltar in Creglingen und den Kreuzigungsaltar in Dettwang. Es scheint, als ob Brenck, der ja eine Creglingerin zur Frau hatte, seinen berühmten Vorgänger direkt studiert habe. Dafür sprechen auch Einzelheiten, denn der emporblickende Soldat und der Turbanträger rechts kommen an derselben Stelle auch in Dettwang vor und die wirkungsvoll verhüllte Trauernde links erinnert von ferne an einen Creglinger Apostel. Jedenfalls handelt es sich hier um ein Zurückgreifen auf die Gotik, nicht um ein „Fortleben" des Stils, denn im Schnitzaltar war ja das Band mit der Vergangenheit zerrissen, indem etwa fünfundsiebzig Jahre lang Werke dieser Art überhaupt nicht geschaffen worden waren. Als der Gegenstand wieder verlangt wurde, boten sich auch die alten Formen wieder an. Der Fall liegt hier ähnlich wie bei Meurers Werken in St. Burkard und Laub oder auch wie bei Kerns Dettelbacher Kanzel: Ein etwas dumpfer Geist hat etwas äußerlich archaisiert, weil die Gelegenheit dazu verführte und weil der wieder auferstandene „gotische Geist" des Zeitalters, d. h. der Unendlichkeitsdrang, seine neue Form, den Barock, noch nicht klar gefunden hatte. Das Resultat ist aber doch weit erfreulicher als zum Beispiel in Dettelbach. Das Produkt aus Stradanus und Riemenschneider, aus romanistischen Figuren und spätgotischer Kompositionsweise wirkt notwendig und persönlich, wie etwas Entstandenes, nicht Gemachtes — es gehört zum besten, was Brenck überhaupt gelungen ist. Das niederländisch-welsche Vorbild ist selbstverständlich eleganter, reicher an Motiven, sicherer in der Formensprache, aber ihm fehlt ganz die echte Inbrunst, welche hier die zusammengepreßten Massen unter dem Kreuz zu einem Symbol irdischer Unerlöstheit und die Parallelität ihrer aufwärts gerichteten Blicke zu einem Symbol des Harrens auf Erlösung gemacht hat. Und Riemenschneiders Dettwanger Altar mag an Zartheit und Reinheit des künstlerischen Wollens und religiösen Gefühls noch so hoch über dem Ochsenfurter stehen — eines entbehrt er doch: Der Größe und Wucht, die aus Figuren wie der verhüllten Madonna und dem Klumpen von Würflern zum Betrachter spricht.

Von den übrigen Resten ist wenig zu sagen. Das Andreasbild ist eine symmetrische Komposition von matter Spießbürgerlichkeit, platt nicht nur dem Relief nach. Die kleinen Bilder halten sich eng an ihre Vorlagen, wenn ihr

Stil auch durchaus brenckisch geworden ist. Die drei Apostelstatuen endlich sind so nichtssagende Puppen, daß man den Verlust der übrigen nicht zu bedauern braucht. Interessant ist ein Detail: Die Modellierung der Akte im Golgatharelief und in den kleinen Passionsszenen. Die Grenzlinie zwischen Brust und Bauch ist hier zu einem steilen Hufeisenbogen aus dicht aneinander gereihten Kugeln geworden — eine anatomische Unmöglichkeit, in der sich aber das plastische Empfinden der Zeit, ihre Vorliebe fürs Knorplige überraschend kund tut[938].

2) Der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Frickenhausen (B. A. Ochsenfurt)[939] datiert 1617 (Abb. 136): Er ist die ein wenig verkleinerte und verbilligte Wiederholung des Ochsenfurter, der ja auch insofern sein Vater genannt werden muß, als er die Bürger von Frickenhausen zu seiner Bestellung angeregt hat. Die Unterschiede beschränken sich darauf, daß die stattlichen Hauptreliefs durch einfachere oder durch Statuen ersetzt sind und daß alles etwas steifer und schematischer gemacht ist. Die Krönung Mariä, die in Ochsenfurt wie üblich das oberste Geschoß schmückte, ist hier zur Hauptdarstellung geworden; die Mittelnische des zweiten Geschosses ist mit drei steif nebeneinander gestellten Statuen eines Bischofs zwischen dem Täufer und dem hl. Sebastian gefühlt und ganz oben reitet St. Georg gegen den Drachen als eine Holzfigur, die sich von Jahrmarktspielsachen nicht sehr merklich unterscheidet. Der Aufriß ist sonst derselbe geblieben, und die Apostelstatuen in den Muchelnischen und neben dem Schrein, die Passionsreliefs, Engel, Cherubime und Kartuschen sind ebenfalls wiederholt. Nur die aufs Abendmahl hinweisenden Darstellungen fehlen, weil die ursprüngliche Predella durch ein Rokokotabernakel mit Engeln ersetzt ist. Würde das Ochsenfurter Exemplar noch vollständig existieren, so könnte man sich mit diesen Feststellungen begnügen. Da aber nicht nur jenes, sondern überhaupt fast alle fränkischen Holzaltäre des frühen 17. Jahrhunderts (man denke an Lenkharts in Ebrach) zugrunde gegangen sind, so hat der einzig übrig gebliebene erhöhte Bedeutung gewonnen. Lenkharts Peter-Paulsaltar in Würzburg eröffnete die Reihe der räumlichen Barockaltäre — das Werk des Windsheimers ist noch ein völlig flächiges Spätrenaissancedenkmal, ein klassischer Repräsentant des viel berufenen „Schreinerstils". Hier bekennt sich tatsächlich alles zum flachen Brett, zur Schnitz-, Drechsel und Hobelbank: Die aus vielen kleinen Teilen zusammengesetzte Architektur mit dem flachen Bogen, welche von den Kämpfern nicht

getragen werden, sondern zwischen ihnen gleich halbierten Faßreifen ausgespannt sind; die Ornamentik, deren Hauptbestandteile der ganz flach gepreßte Engelkopf, die platte Schnecke, die ohrenartig angesetzte Doppelvolute und die nadelartig schlanke Pyramide sind; vor allem auch das Figürliche, das durchwegs noch den runden Holzstamm oder die flache Holztafel, aus denen es geboren, wie eine kaum abgestreifte Fessel um die Glieder trägt. Man fühlt aufs deutlichste, daß Brenck als Schreinermeister begonnen und „nach dem Gesetz, wonach er angetreten, fort und fort gediehen“ ist ... Seltsam berührt nur, daß er trotzdem sein Material, dem seine Seele doch wie einem geliebten Weibe gehört hat, durch einen bunten Anstrich zum Marmor aufzuputzen, also es zu verleugnen versucht hat. Vielleicht trägt aber gerade dieses harmlose „Mehrscheinenwollen“ nicht wenig dazu bei, daß sich der Altar so vorzüglich dem Lokalcharakter anpaßt. Wie ganz Frickenhausen mehr das Modell einer Stadt, als eine solche selbst ist, so ist auch sein Hochaltar ein echtes Kleinstadtprunkstück: Zur Bewunderung von Kleinbürgern von einem biederen Handwerker gemacht.

3) Der Marienaltar in der Pfarrkirche zu Frickenhausen (nach dem Hochaltar 1617 gearbeitet). (Abb. 46.) Trotzdem der Meister, als er sich um diesen Nebenaltar bewarb, ausdrücklich die „künstreichen Gesellen“, mit denen er gerade versehen wäre, rühmte und trotzdem das Werk laut Inschrift 1739 renoviert worden ist, unterscheidet es sich im Stil doch in nichts Wesentlichem vom Hochaltar. Der Aufbau ist natürlich vereinfacht, indem statt dreier Stockwerke nur zwei mit Predella gegeben sind, das seitlich angebrachte Schnörkelwerk zum großen Teil weggelassen ist und der Bestand an Figuren dementsprechend reduziert ist. An Reliefs ist nur ein kleines und ganz flaches der Verkündigung an der Staffel vorhanden. Unter den Statuen ist die beste die stehende Madonna im Mittelfelde (die so spätgotisch aussieht, daß sie z. B. vom kunstverständigen Frickenhausner Pfarrer für eine ältere Figur gehalten worden ist, aber im Gesichtstypus usw. doch mit dem übrigen des Meisters zusammengeht) und die am meisten auffallende, die sitzende „schmerzhafte Muttergottes“ im Obergeschoß, welcher nach gut mittelalterlich-volkstümlicher Manier ein Fächer von sieben großen Schwertern in die Brust gebohrt ist. Sonst sind noch zwei stehende Bischöfe, zwei stehende Apostel, eine stehende Immaculata und vier Mädchenengel vorhanden, von denen zwei oben adorieren, zwei andere, die fast wie archaiisch-griechische

Figuren im Laufschrittschema fliegen, die Jungfrau im Hauptgeschoß krönen. Diese Engel sind die einzigen Figuren, die an den beiden Hochaltären keine Gegenstücke haben und daher einem jener gerühmten Gesellen zugeschrieben werden könnten, wenn nicht ihr hölzerner Gesichtsausdruck echt brenckisch wäre. Die Renovation von 1739 scheint nur die Akanthusranken am Auszug und der Predella hinzugefügt zu haben, und wahrscheinlich auch die Fruchtbündel, die in dieser breiten und platt gedrückten Form sonst beim Meister nicht nachzuweisen sind.

Der andere Seitenaltar der Kirche enthält ein Gemälde, auf dem der hl. Sebastian nach ausgestandener Marter von Kinderengeln gepflegt wird (vielleicht ein Werk Bühlers?). Seine hölzerne Umrahmung gehört im allgemeinen dem späteren 17. Jahrhundert (zirka 1680) an[940]. Dagegen scheinen der Kruzifixus ganz oben, die daneben stehenden kleinen Evangelisten Lukas und Johannes, zwei weibliche Heilige neben dem Aufsatz, die trauernden Maria und Johannes neben dem Hauptbilde und das Relief der kreuztragenden Predella von einem älteren Werke herübergenommen zu sein, denn sie sind in ihrem pfahlartig steifen Vertikalismus, in ihrer treuherzigen und beschränkten Kleinbürgerlichkeit echte Geschöpfe der Windsheimer Werkstatt.

4) Die Umrahmung des Epitaphs für Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg in Heilsbronn (1615). Friedrich H. Hofmann beschreibt sie als einen „altarähnlichen Aufbau: Vier marmorierte korinthische Säulen tragen das Hauptgebälk, das seinerseits wieder ein System von kleineren korinthischen Säulen und drei Wappen trägt. Das ganze ist bekrönt von Obelisken und einer Kartusche mit Devisen. Unten ist eine Inschrifttafel und ornamentales Schnitzwerk mit Engelsköpfen und Fruchtschnüren“[941]. Nach dieser Beschreibung kann man sich leicht etwas ähnliches wie den Frickenhausener Hochaltar, nur eben in das Thema „Gemälderahmen“ übersetzt, vorstellen. Während das Gemälde in Heilsbronn geblieben ist, soll das Schnitzwerk in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach München gekommen sein und sich jetzt im bayrischen Nationalmuseum befinden[942].

5) Die Kanzel der Pfarrkirche zu Sommerhausen (1621)[943]. (Abb. 138.) Sie setzt sich aus Predigtstuhl, figürlichem Träger, reich geschmücktem Schalldeckel, Treppe und Torbau zusammen. Alles ist aus Lindenholz geschnitzt und bis auf die roh gebliebenen oder später abgelaugten Reliefs und Statuetten der Tür dunkelbraun gebeizt. Im Anfang des 18. Jahrhunderts



hat man den Predigtstuhl, vielleicht einem kurzsichtigen Pfarrer zuliebe, höher hinauf, dicht unter ein Fenster gerückt. Zu diesem Zweck mußte die tragende Statue des Salvators auf ein steinernes Postament gestellt und die Treppe fast ums Doppelte verlängert werden. (Die damals hinzugekommenen Brüstungsfelder sind an ihren groben Régenceornamenten leicht von den älteren mit Figuren geschmückten zu unterscheiden.) Außerdem scheint man damals die Tür, die ursprünglich im rechten Winkel gegen die Treppe stieß, in gleiche Flucht mit deren Brüstung gebracht und endlich auch den Lauf der Treppe verändert zu haben, denn eine der Relieffiguren vom Predigtstuhl, ein liegender Prophet Jesaias, hat entfernt und ins Pfarrhaus gebracht werden müssen. Das heutige Ensemble ist recht unharmonisch. Der ursprüngliche Zustand kann zum Teil aus der ausführlichen Beschreibung jener Einweihungspredigt des Pfarrers Hieronymus Theodoricus von 1621 rekonstruiert werden, die auch den Namen des Meisters überliefert hat. Diese verweilt zunächst bei der Stütze, die, wie so oft, in der deutschen Spätrenaissance als menschliche Figur, nämlich als fast lebensgroßer „Salvator mundi" gebildet ist. Vom Haupte des Heilands laufen geschweifte Rippen zu den acht Seiten des Korpus. Dessen Hauptschmuck sind die Statuetten der Evangelisten, die zwischen Säulen und Muschelnischen sitzen und, weil rundplastisch, vom Prediger als „erhobene durchsichtige Bilder" bezeichnet werden. Unter ihnen liegen im kleineren Maßstabe und in ganz flachem Relief die großen Propheten: „Jeremais mit einem Joch, Ezechiel mit einem Ziegelstein, Daniel mit einem Löwen, Moses mit einem Stab und zwei Tafeln" — der als erster genannte „Esaias mit einer höltzner Sägen" ist dagegen, wie schon gesagt, jetzt im Pfarrhaus, wo man ihn besonders bequem betrachten und an seinem riesigen Attribut das Monogramm G. B. und die Jahreszahl 1621 feststellen kann. Er und seine Gefährten erinnern in Stellung und langbärtigem Patriarchentypus (nur Daniel ist wie gewöhnlich bartlos) an Figuren des Jesse in spätgotischen Darstellungen der Wurzel, während sie dagegen mit den sonst in der Spätrenaissance überall nachgeahmten Tageszeiten der Mediceergräber merkwürdig wenig gemein haben, ebensowenig wie die sitzenden Evangelisten mit dem Moses Michelangelos. Was ihnen fehlt, ist das energische Pathos. Viel Ängstlichkeit des 15. Jahrhunderts haftet ihnen noch an. An der Treppenbrüstung ist ganz oben die Statuette des Täufers angebracht, weiter unten in zwei durch knorpeliges Bandwerk voneinander getrennten Feldern eine feingeschnitzte Darstellung von Jakobs Traum: Oben die

Leiter mit den Engeln, unten der schlafende Wanderer. Neben diesem ist auf einem Stein zum zweiten Male die Jahreszahl 1621 zu lesen. Die beiden Reliefs machen durch ihre kräftige Modellierung, geschickte Komposition und idyllische Stimmung einen sehr guten Eindruck, sind aber fast genau Martin de Vos nachgezeichnet[944], so daß dem Schnitzer nur die technische Tüchtigkeit nachgerühmt werden darf.

Ähnlich liegen die Dinge bei den Reliefs und Statuetten der Tür. Sie beziehen sich inhaltlich auf den Opfertod Christi: Oben auf dem Rahmen stehen die Figuren des Gekreuzigten und der beiden Trauernden, während in der oberen Hälfte des Türfeldes die Eherne Schlange als alttestamentliche Parallele zu Golgatha dargestellt ist und in der unteren der Sündenfall, welcher durch den Kreuzestod wieder gutgemacht werden mußte. Die drei Statuetten stimmen ziemlich genau mit den Figuren des letzten Bildes der viel benutzten Passionsfolge von Christoph Schwartz und Johann Sadeler überein[945], das Relief der Ehernen Schlange ist eine stark vereinfachte und gemäßigte, aber in fast allen Einzelfiguren getreue Gegensinnskopie einer Komposition des Johann Rottenhammer, welche in mehreren Stichen, z. B. einem des Lukas Kilian verbreitet war[946]; der Sündenfall endlich ist die ebenfalls vereinfachte, aber durch die vorzeitige Verhüllung der Hüften mit Laubkränzen nicht gerade sachgemäß veränderte Übersetzung eines Stiches von Goltzius nach Bartholomäus Spranger (datiert 1585) (Abb. 140), wobei das sehr manirierte Original ins Natürliche, Kindliche und Kräftige verändert ist.

Am höchsten Teil, dem Schalldeckel, sind himmlische Vorgänge geschildert: Innen an der Decke die Krönung Mariä in Flachrelief, ähnlich wie in Frickenhausen und in Ochsenfurt; „oberhalb der Decke aber ist das vornembste zu sehen / ein schöner wohlgezierter Thurm / oder künstlich Haube / auff welcher das Bildnus / deß Salvatoris / unsres Herrn und Seligmachers Jesu Christi stehet / nicht wie unten in dem Fuß mit einer Siegesfahne unnd Apffel / sondern mit einem Schwert in seinem Mund / daneben die sieben goldnen Leuchter und die sieben Sterne"; an den Ecken stark gestikulierende Engel — alles nach der Apokalypse. „Endlich siehet E. Liebden (die Festpredigt richtet sich hier an den Patron der Kirche, den Grafen von Limpurg) noch ein Bild gleich ober mir, vor mir zur rechten / das ist der H. Apostel und Zwölffbote Bartholomäus, den wir uns / sondern bedenken auch hierher haben setzen lassen / zur anzeigung / wie beydes diser Fleck Sommerhausen sowol diese Kirchen / vor etlich und

300 Jaren heißen nemblich Bartholomesahausen / wie Winterhausen Niclausahausen / von ihren Patronen oder Heiligen deren einer im Sommer / der andere im Winter geehret worden sei." Diese Figur, die also ehemals auf der Kanzelbrüstung stand, führt jetzt mit abgebrochenem Attribut ein Sonderdasein auf einer Konsole an der Kirchenwand, unterhalb des ebenfalls von den Brenck geschnitzten Epitaphs des Ehepaar Weber.

In der Qualität sind besonders die Statuetten, aber auch die Reliefs, denen des Ochsenfurter Altars, vom Frickenhauser zu schweigen, entschieden überlegen. Es sind aber doch wohl mehr die anderen Darstellungen und der nicht bunte, sondern einfarbige Anstrich gewesen, die bisher die Erkenntnis, daß es sich um denselben Meister handelt, verhindert haben. Zieht man genauere Vergleiche, so muß jeder Zweifel schweigen, auch wenn man das Zeugnis der Archivalien nicht kennt. Die bei den Ochsenfurter Christusfiguren usw. hervorgehobene knorpelige Modellierung der nackten Körper, speziell die perlschnurartige Grenzlinie zwischen Brust und Bauch ist auch beim Adam und zwei Männern im Schlangenbilde wieder zu finden. Die Gesichtstypen sind dieselben, z. B. beim Sommerhausner Moses und dem langbärtigen Priester der Ochsenfurter Kreuzigung. Die Ornamentik hat auch hier den ausgesprochenen schreinerartigen Charakter. Sie besteht aus dünnen Fruchtbündeln, etwas flachen Engelköpfen, gedrechselten Kugeln, dünn ausgesägten, teils hängenden, teils aufrecht stehenden Kartuschen, endlich aus knorpeligen, noch akanthusähnlichen Voluten, die als Flächenmuster verwendet sind[947]. Bis auf letztere kamen alle diese Formen ähnlich oder gleich auch an den Altären schon vor. Wenn die Kanzel in ihren Reliefs plastischer, weniger brettartig, in ihren Figuren weniger stockig wirkt, so ist dies wahrscheinlich das Verdienst der Söhne, die offenbar mehr als bloß Gesellenarbeit geleistet haben, denn sonst hätte die Predigt die Meister nicht in Pluralform als die Brencken bezeichnet. Der Geist des Alten ist am deutlichsten am Schalldeckel zu verspüren, wo ein wahres Musterlager schön gedrechselter Kleinigkeiten ausgestellt ist.

6) Das Epitaph des Registrators und markgräflichen Bergmeisters von Sommerhausen Caspar Weber († 20. April 1590) und seiner Frau Barbara († 1. Januar 1610) in der Kirche zu Sommerhausen (datiert 1622). (Abb. 137.) Es ist weit und breit einzig in seiner Art, da die mainfränkische Renaissance so große und prächtige Holzepitaphien sonst nicht geschaffen hat. (Die Höhe beträgt zirka 5½ m, die Breite

2,30 m.) Leider ist es sehr hoch zwischen zwei Fenstern aufgehängt und dadurch so ungünstig beleuchtet, daß es nicht ganz zur Geltung kommt. Ein großes, sehr effektvolles Reliefbild der Verklärung Christi nimmt die Mitte ein. Im aufgeschlagenen Buch des liegenden Apostels Petrus sind die Jahreszahl 1622 und das Monogramm G. B. zu sehen[948]. Unter dem Hauptbilde knien die vollplastischen Figuren des Stifterpaares. Noch tiefer ist eine große, reich umrahmte Inschrifttafel. Vom bekrönenden Giebel schaut, von Engeln begleitet, Gottvater herab. Sehr kräftiges, knorpeliges, schwungvoll hingestrichenes Volutenwerk mit einigen Fruchtschnüren bildet die einfassende Ornamentik und hält in der Gesamtkomposition den großen und kräftigen Figuren fast die Wage. Material, dunkelbraune Farbe, Künstlersignatur, Schnitzstil, Ornamentik und Figurentypen sind dieselben wie bei der Kanzel, nur tönt hier die künstlerische Sprache so voll, pathetisch und sicher, daß man das unbeholfene Meisterlein des Frickenhausner Altars kaum wieder erkennt. Höchst wahrscheinlich ist auch dieses Werk in der Hauptsache vom jüngeren Georg, der 1622 29 Jahre alt war. Das von ihm nach dem Tode des Vaters geschnitzte Abendmahlrelief bei Herrn Kirchgeßner hat technisch genau denselben Charakter, denselben freieren, schon barocken Schwung und dieselbe draufgängerische, aber düstere, von der Friedlosigkeit des Dreißigjährigen Krieges erfüllte Gesinnung.

Das Verklärungsrelief ist so gut wie sicher auch einem Stich entlehnt, wahrscheinlich wieder einem Bilde des Martin de Vos, dem oft zitierten Patron der Windsheimer Werkstatt. In den von mir durchsuchten Sammlungen hat sich aber ein entsprechendes Blatt nicht gefunden.

7) Die Kanzel in der Kirche zu Markt-Erlbach (Mittelfranken, B. A. Neustadt a. d. Aisch, 1621)[949]. Ihre große Ähnlichkeit mit dem gleichzeitig gearbeiteten Sommerhausner Exemplar ist bezeichnend für den fabrikmäßigen Betrieb der Werkstatt. Beide großen Dekorationen sind höchst wahrscheinlich in der Weise nebeneinander entstanden, daß für Aufriß und Einzelheiten dieselben Zeichnungen benutzt worden sind. Fast gleich sind die Predigtstühle mit den korinthischen Säulen und den Muschelnischen, den sitzenden Evangelisten und liegenden Propheten und die Treppentür mit der Golgathagruppe und der Aufrichtung der Ehernen Schlange. Dort ist der wichtigste Unterschied, daß neben den vier breiten Bildfeldern mit den Evangelisten noch ein fünftes schmales vorhanden ist, worin die Statuette eines Heiligen steht und die Relieffigur eines König David (an Stelle des Moses in Sommerhausen) liegt. Hier ist der

Sündenfall fortgelassen, die Eherne Schlange in die untere Hälfte des Türfeldes hinabgesunken und die Golgathagruppe aus einer freiplastischen ein Reliefbild geworden, welches die obere Hälfte des Türfeldes füllt. Auf dem Türrahmen sind an ihre Stelle drei Wappen getreten, die von Engeln gehalten werden: Das mittlere große ist das markgräflich Brandenburgische. Auch die Treppe steht in Erlbach nicht dicht vor der Wand wie in Sommerhausen, sondern so, daß sie von beiden Seiten betrachtet werden kann. Dementsprechend ist sie auch an beiden Wangen mit Reliefs geschmückt, wobei jedoch das obere Feld der linken, welche der Sakristeitür zugewandt, leer geblieben ist. Im unteren Felde ist wieder der Jakobstraum dargestellt, aber in etwas veränderter Komposition, das ganze mehr von vorn gesehen[950]. Die rechte Wange der Treppe zeigt oben einen Täufer, der mit Stab und Fell zwischen Bäumen herabsteigt und auf ein zu seinen Füßen liegendes Lamm hindeutet. Dabei tritt er auf einen Stein, der das Monogramm und die Jahreszahl 1621 trägt. Ein zweiter daneben hat die Inschrift: „Renoviert H. Schmitz v. Fürth 1875." Unter diesem Relief ist ein anderes, das die Opferung Isaaks darstellt. Der halbnackte Jüngling kniet auf einem Holzbündel, das auf einen Steinaltar geschichtet ist; sein Vater steht hinter ihm, legt ihm die eine Hand aufs Haupt und schwingt in der anderen das Schwert. Sein Blick begegnet dabei dem des Engels, welcher von rechts in ganzer Figur herabfliegt und auf ein Schaf hinweist. Die Staffage hinter Abraham besteht aus einem großen Baum, einem Räucherfaß und einer Schwertscheide. Der Altar hat die Inschrift: „Caspar Tröster Pinx Anno 1717." Diese beiden Szenen sind eine Bereicherung gegenüber Sommerhausen. Ihre graphischen Vorbilder (die wahrscheinlich vorhanden waren) sind mir nicht bekannt geworden. Der Schalldeckel und der Unterbau des Predigtstuhls sind ebenfalls reicher ausgestattet. Jener hat innen an der Decke an Stelle der Krönung Mariä ein Relief der Verklärung Christi wie am Weberschen Epitaph, mit einer Umrahmung aus Engelköpfen, Fruchtguirlanden, Knorpelvoluten und Diamantbossen, und oben einen offenen, in „gotischem" Reichtum emporsteigenden Säulentempel, vor dessen Bogen sechs Apostel und weiter oben Engelkinder mit den Marterinstrumenten stehen, während ganz oben Christus als Triumphator mit großem Strahlenkranz und einem Stab in der Hand zu sehen ist. Unter dem Predigtstuhl ist nicht Christus aufgestellt, sondern ein langbärtiger, langgelockter Moses[951] mit Gesetzestafel und Wanderstab, der auf seinem Haupt ein sechseckiges, reich gedrechseltes Zwischenglied und von diesem ausgehend sechs

freischwebende, zu Figuren ausgestaltete Rippen trägt. Sie vermitteln zwischen ihm und dem Kanzelkörper und sind dabei sehr hübsch als graziöse „Tugenden“, teils barhäuptig, teils mit Kopftüchern, ähnlich wie „Leuchterweibchen“ gebildet. Die Ornamentik besteht aus vielen gedrechselten Kugeln, Cherubim an den Säulentrommeln, schematisiertem Pflanzenwerk und Kartuschen. Knorpelwerk fehlt.

Trotz der Renovationen von 1717 und 1875 scheint die Erlbacher Kanzel den ursprünglichen Zustand, was das Plastische betrifft, unverändert beibehalten zu haben. Ihre Treppe ist nicht erhöht und nicht umgestellt, das Gleichgewicht der Teile ist nicht gestört. Dennoch wirkt sie viel weniger angenehm als die Schwester in Sommerhausen, weil sie nicht in vornehmes Dunkelbraun, sondern in giftige bunte Farben gekleidet ist. Dadurch hat sie etwas Schreiendes und zugleich Spielerisches bekommen, etwas von einer Jahrmarktsbude und Puppenstube. Die Schuld daran aber trifft höchstwahrscheinlich nicht so sehr unserem Meister Brenck als jenen Maler Tröster und den Renovator Schmitz, die 1717 und 1875 über sein Werk geraten sind.

8) Die Kanzel in der Spitalskirche zu Windsheim (1622). Sie ist bedeutend einfacher als die beiden vorigen. Die Treppe ist ungeschmückt, das Tor ist fortgelassen, der Predigtstuhl wird nicht von einer Statue, sondern, wie so oft bei Kern, von einer Balustersäule mit Akanthusschmuck getragen. Auch die Propheten fehlen und sind durch Engelköpfe mit Akanthuswerk ersetzt. Die Evangelisten sind dagegen den Figuren in Sommerhausen und Erlbach sehr ähnlich: Ein bartloser wechselt mit einem bärtigen ab (bartlos sind Johannes und Lukas, ersterer ein enthusiastischer Jüngling, letzterer ein runzliger Greis; der langbärtige Matthäus bildet mit dem davor stehenden Engelknaben eine reichere Gruppe; Markus ist, ebenso wie bei Kern in Würzburg und Künzelsau, durch das stärkste Pathos ausgezeichnet). Eigentümlich sind die Hermen, die an Stelle der korinthischen Säulen die Statuetten voneinander trennen. Sie bestehen aus einem Frauenhaupt mit ionischem Kapitäl, nach dem Schema des Floris, einem mächtigen Kissen aus umschnürten Lorbeerblättern, das sich dicht unter das Kinn der Frauen preßt, dann aus ionischen Voluten mit einem gefüllten Medaillon zwischen den Schnecken, endlich dem Schaft mit darangehängten Fruchtbündeln.

Auf dem Schalldeckel treppt sich wieder eine Haube mit allerlei Schreiner- und Drechslerwerk empor: Kugeln mit emporflammenden Spitzen, frei schwe-

bende Wappenkartuschen usw. Auf der Spitze steht wieder ein Salvator mundi mit weit ausladender Strahlenkrone, Siegesfahne und Weltkugel — eine Figur, die aus dem Sommerhausner Träger und Erlbacher Bekröner kombiniert ist, aber bedeutend kleiner ist als jene beiden. Zwischen Predigtstuhl und Schalldeckel ist an der Kirchenwand eine hölzerne Tafel von Laubsägewerk mit dünnen Akanthusranken angebracht. Sie enthält das Datum 1622 und die lange Versinschrift, welche den Künstler nennt. Das Material ist wieder Lindenholz, das sehr zum Vorteil der Wirkung nicht bemalt, sondern durch Beizung in verschiedene Nuancen von Braun abgestuft ist. Die Figuren, besonders die Cherubim, sind gleich den Sommerhausner Türstatuetten usw. fast naturfarben geblieben. Die Größenverhältnisse sind, dem kleinmeisterlichen Geist des Zeitalters und besonders Brencks entsprechend, bescheiden. Die größten Figuren, die Evangelisten, sind an allen drei Kanzeln etwa armlang. Die Lust des frühen 17. Jahrhunderts war eben das zierliche Viele — in der zweiten Hälfte trat das Wenige, aber Große an die Stelle.

9), 10), 11) Die Kanzeln in den Dorfkirchen zu Darstadt, Giebelstadt und Herchsheim (B. A. Ochsenfurt)[952] sind alle drei von Mitgliedern der Familie Zobel gestiftet, die in der Linie zu Giebelstadt und Herchsheim um 1600 protestantisch geworden war; wahrscheinlich um 1613, da die Herchsheimer Kirche, nach dem Datum am Portal in diesem Jahre erbaut worden ist. Daß sie älter sind als die großen Schwestern, ist nach der unbeholfenen Ausführung wahrscheinlich. Im übrigen stehen sie jenen sehr nahe, und repräsentieren die einfachere Redaktion desselben Themas. In Giebelstadt und Herchsheim wird der Predigtstuhl wie in Erlbach von einem stehenden Moses getragen, in Darstadt von einem einfachen Pfeiler. Die Volutenrippen, die zum Korpus vermitteln, laufen bei allen drei vorn in Engelbüsten aus. Der sechseckige Predigtstuhl hat ebenfalls bei allen dreien einen schmalen Sockel, der mit den Relieffigürchen vieler Turbanträger, wohl der Propheten, geschmückt ist und darüber die Nischen mit den sitzenden Evangelisten, die wie an den drei großen Kanzeln den Hauptschmuck bilden. Von den Statuetten sind die in Darstadt am größten und auch am besten. Auf dem Schalldeckel sitzt Gottvater mit Christus im Schoß. Wie diese Beschreibung zeigt, sind alle drei Exemplare fast gleich, rechte Fabrikware und dementsprechend auch ziemlich gleichgültig. Ihrer dekorativen Aufgabe genügen sie aber doch und machen in den Dorfkirchen immerhin einen stattlichen Eindruck. Signiert ist

keine, wahrscheinlich weil mit so einfachen Stücken doch keine Reklame zu machen war. Alle sind ursprünglich wahrscheinlich bemalt oder gebeizt gewesen. In Darstadt hat man die Farbe erneuert, in Herchsheim und Giebelstadt puritanisch übertüncht[953].

12), 13), 14) Das Familienepitaph der Amalie Zobelin geb. Truchsessin von Wetzhausen († 1606) in der protestantischen Kirche zu Giebelstadt und die Altäre dort und in Herchsheim[954]. Auch diese in Holz geschnitzten, aber mit weißer Steinfarbe übertünchten Sachen sind wahrscheinlich in Windsheim gearbeitet, obgleich ein endgültiges Urteil bei dem Mangel guter Photographien und auch bei der Allgemeinheit des Stils nicht gefällt werden kann. Die beiden Altäre sind fast gleich: In der rundbogigen Hauptnische ist eine einfache Kreuzigungsgruppe, daneben stehen bekleidete Engel in niedrigen Muschelnischen. Im Aufsatz ist die Dreieinigkeit dargestellt, daneben stehen wieder Engel. Ganz oben erscheint der auferstandene Heiland mit der Siegesfahne. Die höchst nüchtern emporgetreppten Gebäude sind vom frühen 18. Jahrhundert durch seitlich angebrachte riesige Akanthusranken etwas festlicher ausgestattet worden. Die Dreieinigkeitsgruppen erinnern an die Reliefs in Ochsenfurt und Frickenhausen und die Cherubim in den Zwickeln der Hauptbogen an den gewöhnlichen Typus Brencks. Das übrige ist weniger im einzelnen als im trockenen, bretternen Gesamtcharakter, besonders seinen Frickenhausner Sachen, verwandt. Man wird diese Altärchen vielleicht als seine frühesten Werke betrachten dürfen. Möglicherweise sind sie sogar noch von Amalie Zobelin († 1606) gestiftet, die nach dem Tode ihres Gatten, jenes in der Franziskanerkirche zu Würzburg begrabenen und von Robyn verherrlichten bischöflichen Rates Heinrich, in Giebelstadt den evangelischen Glauben eingeführt hatte. Ihr hoch angebrachtes Wandepitaph — das dörfliche Gegenstück zum vornehmen Würzburger — hat mit der Kanzel u. a. den Typus der Löwen gemein. Heinrich Zobel und seine fünf ritterlichen Söhne knien steif nebeneinander auf solchen Tieren, von denen eines auch dem Evangelisten Markus beigegeben ist. Hinter den zwölf knienden Frontalfiguren, die sich fast nur durch die Größe voneinander unterscheiden, ragt ein einsames Kruzifix in hoher Rundnische zwischen dünnen und hohen Säulenpaaren empor. Ein Gebälk mit Wappenaufsatz wird von letzteren getragen, andere Wappen sind zwischen ihnen aufgehängt. Die Arbeit ist so kleinlich und trocken wie nur möglich, nur der ungewöhnliche Aufriß und das

unter Steinfarbe und Steinformen verdeckte Holzmaterial vermögen zu interessieren. Außer Ostens Grabmal des Hans Zobel in Würzburg und dem bedeutend späteren der Markgräfin Sophie von Brandenburg in St. Lorenz in Nürnberg kommen in Franken Grabmäler mit frontal knienden Figuren nicht vor.

Ein Altar in Osthausen (B. A. Ochsenfurt)[955] scheint in denselben Jahren gleichfalls von einem Zobel gestiftet und den beiden in Giebelstadt und Herchsheim sehr ähnlich zu sein. Ich habe das Werk nicht gesehen.

15) Der Altar in der katholischen Filialkirche zu Thüngen (Unterfranken, B. A. Karlstadt, 1627)[956]. Als Reste des ursprünglichen Aufbaues haben sich nur eine Anzahl bemalter Holzreliefs mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Franz von Assisi[957] erhalten. Sieben davon sind in den neugotischen Hochaltar eingelassen, eines mit der Stigmatisation in der Nähe der Kanzel angebracht. Das größte ist mit der Jahreszahl 1627 und dem gewöhnlichen Monogramm des Meisters bezeichnet. Die Herkunft aus Windsheim steht demnach außer Frage — der Stil allein würde dies nicht unbedingt beweisen. Denn unmittelbare Beziehung zu den übrigen Werken des Meisters lassen sich weder an den sehr lebhaft bewegten zierlichen Figürchen, noch an den kleinmeisterlich netten, von niederländischem Romanismus kaum beeinflußten Kompositionen feststellen. Eine Merkwürdigkeit sind auch die zahlreichen der Gotik und Frührenaissance entlehnten Details: Ein gotischer Flügelaltar in dem größten Relief (Christus und Maria erscheinen dem hl. Franz), ein gotisches Fenster ebenda, ein Pilaster mit Frührenaissancefüllung in einem der anderen Bildchen, das Kostüm des frühen 16. Jahrhunderts in dem niedlichen Relief, wo Franz als Jüngling vor dem Altare kniet. Nur wenn man etwa die Engel des größten Reliefs, deren Gesichter, Faltenstil usw. mit den Sachen in Sommerhausen und Markt-Erlbach vergleicht, wird man den Stil der Werkstatt entdecken können. Ob einem begabten Gesellen besonders viel Selbständigkeit gelassen worden ist oder ob — mir übrigens nicht bekannt gewordene — Vorlagen den Meister von seinen gewöhnlichen Pfaden abgelenkt haben — jedenfalls stehen diese Thüngener Reliefs etwas abseits von seinen übrigen Produkten. Wie so viele Werke des feinen Stils sind sie durchaus Kleinkunst; ähnlich wie etwa die Alabasterreliefs des Kiedricher Hochaltars, mehr für ein Hausaltärchen als für ein Monumentalwerk passend. Bei aller Nettigkeit und bei allen zum Teil wirklich empfundenen Gesten haftet ihnen doch etwas Pup-

penhaftes an. Die saubere und doch so gleichgültige „neugotische" Umrahmung ist ihnen im Grunde genommen nahe verwandt.

16) Die drei Grabsteine in der Spitalkirche zu Windsheim: Georg Wilhelm von Lentersheim († 27. Dezember 1632, datiert 1635), Maria Barbara und Johann Christian v. Reizenstein († 6. April und 5. Oktober 1634, datiert 1634) sind nur wegen der Signaturen G. B. und J. B., welche sie als gemeinsame Arbeiten von Vater und Sohn (oder der beiden Söhne) und als einzige Steinarbeiten der Werkstatt kennzeichnen, interessant. Sonst würde man sie kaum beachten, da alle drei ganz einfache Wappengrabsteine (Hauptwappen in der Mitte, vier kleinere in den Ecken) von handwerklicher und flauer Arbeit sind.

17) Das Holzrelief des Abendmahls im Besitz des Hauptmanns a. D. Kirchgeßner in Garmisch (1637)[958]. (Abb. 142.) Das Relief gehörte dem verstorbenen Oberlandesgerichtsrat Kirchgeßner in Würzburg, dem Vater des jetzigen Besitzers. Es soll[959] ursprünglich das Gegenstück zu dem spätgotischen Tode Mariä (von einem Nachfolger Riemenschneiders) gewesen sein, das in einem Holzrahmen des frühen 17. Jahrhunderts im Raum 13a des Luitpoldmuseums hängt. Ist diese Tradition richtig, so wäre das spätgotische Relief in ähnlicher Weise in einen Altar des werdenden Barocks hereingenommen worden, wie es bei mehreren Werken Lenkharts in Ebrach der Fall war. Das etwa 1 m lange und 80 cm hohe Abendmahlsrelief ist möglicherweise der einzige Rest jenes „durchsichtigen" (d. h. wohl mit rundplastischen Statuen, vielleicht ohne Rüchwand geschmückten) Altars, den „Georg Princk" 1637 unter dem Chorbogen der Pfarrkirche zu Aub (B. A. Ochsenfurt) aufgerichtet hatte[960]. Die Signatur des Meisters, das bekannte Monogramm, ist an einer Vase im Vordergrunde des Reliefs, die Jahreszahl an einer Tafel der Rückwand angebracht. Beide können nur vom Sohne Georg d. J. eingeschnitten sein, da der alte Meister schon im August 1635 gestorben war. Es liegt also hier ein ähnlicher Fall vor wie bei Peter Dell d. Ä. und d. J.: Die Benutzung derselben Werkstattsignatur durch zwei Generationen. Und auch das künstlerische Verhältnis zwischen Vater und Sohn scheint in beiden Fällen ähnlich zu sein, denn ein scharfer Strich zwischen dem Stil der beiden Brenck läßt sich noch viel weniger ziehen als zwischen dem der beiden Dell. Das Relief von 1637 wiederholt das fünfundzwanzig Jahre ältere in Ochsenfurt, mit dem einzigen Unterschiede, daß die Komposition mehr in die Länge gezogen, flacher und, besonders im Gewandstil,

großartiger geworden ist. Die Figuren stehen, wie ich schon betont habe, denen des Weberschen Epitaphs in Sommerhausen besonders nahe.

Weitere Werke Georg d. J. sind mir nicht bekannt geworden. Vom Spätwerk des anderen Sohnes, Johann, für die Schloßkapelle zu Bayreuth[961] war schon oben kurz die Rede. Das ganze Oeuvre der Familie wird sich erst übersehen lassen, wenn die Kunstdenkmäler ihrer eigentlichen Heimat, Mittelfranken, inventarisiert sind. Nach Nürnberg zu hat übrigens ihre Sphäre nicht weit gereicht, denn gleich in der unmittelbaren Nachbarschaft von Markt-Erlbach, in Langenzenn und Veitsbrunn, stehen Holzkanzeln des frühen 17. Jahrhunderts, die mit ihnen nichts zu tun haben, sondern den „Schreinerstil“ der Spätrenaissance von einer noch kleinlicheren und viel weniger bildfrohen Seite zeigen.

IX. GEORG NEITHARD, GEORG KÖRNER, BALTHASAR GROHE, CHRISTOPH BÜCHNER

Neben den Juncker, Kern, Lenkhart, Brenck haben in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts noch mindestens vier Bildhauer nachweislich für Würzburg und seine nächste Umgebung gearbeitet, und zwar zwei davon jedenfalls als ortsansässige Meister. Der Vollständigkeit halber müssen auch sie in diesem Buche ihren Platz finden, obgleich einer von ihnen mit gar keinen Werken, zwei andere nur mit hypothetischen und nur der vierte mit einem sehr unbedeutenden beglaubigten ausgestattet werden kann.

a) GEORG NEITHARD

(auch Jörg Neydthartt) war ein Sohn der Stadt, trat 1596 für vier Jahre bei Georg Meurer in die Lehre, machte 1600 sein Meisterstück[962], reparierte im Mai 1609 ein „Bildt Christi, so festo accensionis gebraucht wurdt“ und „6 Engel umb daselb“ für das Domstift[963], nahm 1610 den Georg Birkh von Würzburg als Lehrling an[964] und starb im Jahre 1620[965]. Da er in der Liste der verstorbenen Meister als „Bildschnitzer“ bezeichnet wird, bei Georg Meurer in der Lehre war und jene wahrscheinlich hölzerne Christusfigur im Domstift ausbesserte, so war sein bevorzugtes Material wohl Holz. Außer den Werken der Brenck und Lenkhart sind aber in Würzburg und seiner nächsten Nachbarschaft Holzskulpturen des frühen 17. Jahrhunderts kaum vorhanden. Nur das Luitpoldmuseum besitzt eine Anzahl Fragmente, die bei sonst recht verschiedenem Charakter doch das eine gemein haben, daß sie alle außerhalb der scharf umrissenen Künstlerkreise stehen, sich ihnen im besten Fall als Tangenten anschmiegen.

Von Hans Junckers Grabmal des Neithard von Thüngen dürfte das bemalte Seitenstück eines Epitaphs im Raum 21 angeregt sein, das aus einer Mädchenbüste mit allerlei Knorpelwerk besteht, aber nach seinem schon stark vergröberten Stil zu schließen, kaum vor 1625 entstanden sein dürfte. An derselben Tür sind zwei unbemalte Giebelvoluten mit bürgerlichen Wappen und liegenden Mädchenengeln angebracht, deren feiner, aber ziemlich allgemeiner Charakter etwa zwischen Zacharias Juncker und Georg Brenck in der Mitte steht. Näher stehen letzterem zwei bemalte Mädchenengel im Raum 21, die in ganz ähnlicher Weise, wie die Engel auf Zacharias Junckers Visierung zum Ebracher Tabernakel Weihrauchfässer schwingen. Ihre Lockenköpfe und gegürteten

Gewänder erinnern besonders an das größte Relief in Thüngen. Sie sollen aus der Franziskanerkirche stammen.

Zwischen den beiden Engeln ist eine schmerzhafte Mutter Gottes aufgestellt, die früher im Ehehaltenhause[966] gewesen sein soll. Sie gehört ebenfalls in die Zeit des „feinen Stils", ist aber sehr unpersönlich.

Im gleichen Raum sind zwei bemalte, grobe Holzreliefs der Auferstehung, beide genau gleich in Komposition und Figuren, aber verschieden in der Größe. Die größere Tafel soll zu jenem selben Seinsheimschen Epitaph in Erlach (B. A. Ochsenfurt) gehört haben, wie die Adorantenstatuen des Sebastian von Seinsheim († 24. August 1591) und der Dorothea geborenen von Seckendorf im Raum 13. Letztere sind von mir an anderer Stelle mit allem Vorbehalt P. Michel gegeben worden, weil sie ganz in der Art von Steinfiguren gemacht sind und Michel, der zur Zeit, wo der Ritter gestorben ist, in Würzburg Meister war, vor allem in Stein und nur gelegentlich auch in Holz gearbeitet hat. Wenn die Figuren bald nach dem Tode des Mannes entstanden sind, kommt dieser Bildhauer wohl an erster Stelle in Frage, sollten sie aber wirklich mit den genannten Auferstehungsreliefs zusammengehören, so können sie kaum vor 1600 gearbeitet sein und wären dann eher Neithard zuzuschreiben. Denn ihre Würzburger Provenienz steht wohl außer Frage, weil sie mit die letzten Vertreter jener langen Reihe von Rittergrabmälern sind, deren Typus vom ältern Dell geschaffen und von seinem Sohn, Kistner, Baumhauer, Rodlein fortgeführt worden ist.

b) Einige der hier aufgezählten Fragmente könnten auch von

GEORG KÖRNER

herrühren, dessen Name nur durch eine einzige Rechnung des Würzburger Domstiftes überliefert ist. Nach dieser hat er vom 3. September bis 28. November 1609 „hohen Altar" im Dom „von oben ahn bis zu grundt ausgebessert", für einen Wochenlohn von 3 Gulden, und außerdem das Gespreng „bey dem Zeiger (?) wie auch alle Gespreng im Chor oberhalb den Stuelen", sowie am „Priesterstuhl neben dem hohen Altar" (letzteres für 3 Gulden)[967].

c) BALTHASAR GROHE

(Groe, Graw, Grau) stammte wahrscheinlich aus Schwäbisch-Hall[968], wird 1609 und 1611 als Lehrjunge Michael Kerns in Forchtenberg genannt[969], war von

1618/20 in Würzburg Pächter der städtischen Steinhütte „unter den Pleiden“ und 1624/30 Pächter der Steinhütte „beim hohen Haus uf Michaelis“ und bekam 1619 von der Stadt 6 Gulden „für den stein Lewen an den Neuen stiegen zum grünen Baum“ (also im Rathaus)[970]. Lockner glaubt seinen Namen auch in städtischen Akten der Jahre 1632/33 gelesen zu haben, wo er die Pacht für die städtische Bretterhütte, die er ebenfalls gemietet hatte, schuldig geblieben sei[971]. Daraus würde hervorgehen, daß auch in Holz gearbeitet und außerdem, daß er, gleich so vielen anderen, mit seiner Kunst keine guten Geschäfte gemacht hat. Trotz seiner Beziehungen zu den städtischen Behörden hat er niemals der Zunft angehört, sondern ist mit anderen Worten ein „Störer“ gewesen.

Ich glaube, daß man ihn für den Urheber einer Gruppe von Bildwerken halten darf, die im Figürlichen zum Teil hart und roh, im Ornament aber nicht schlecht, zwischen 1613 und 1634 entstanden sind, also in der Zeit, wo er sich in Würzburg aufhielt. Sie stehen im Stil Michael Kern nahe und zwei davon sind gleichsam unter dessen Aufsicht entstanden.

1) Das Vesperbild über dem Kirchhofportal vor der Wallfahrtskirche zu Dettelbach[972]. Trotzdem es als Nachahmung der Gruppe Michelangelos in St. Peter zu Rom (der Heiland ist genau wie dort gelagert) interessant ist, hat man es doch, wahrscheinlich wegen seiner Roheit, bis jetzt kaum beachtet. Entstanden ist es, so gut wie sicher, zur selben Zeit wie das Kernsche Portal, denn es zeigt genau denselben Stil wie die Engel und Löwenköpfe an den dortigen Säulentrommeln und Postamenten. Balthasar Grohe war damals, d. h. 1613, noch Junge Kerns, stand aber wahrscheinlich vor dem Abschluß seiner Lehrjahre.

2) Das Epitaph des Johann Albert „Bürgers und Büttners auch Gastgebs zum Anker“ in Würzburg († 29. Dezember 1633), (Abb. 141) seiner ersten Frau Katharina († 2. November 1625) und seiner zweiten Margarete (Todesdatum fehlt) an der Außenwand der Franziskanerkirche zu Würzburg. — In einer halbrunden Wandhöhle von ungewöhnlicher Tiefe ist hinter einem Drahtgitter auch hier ein Vesperbild aufgestellt, das zwar viel ruhiger und vertikaler aufgebaut ist, als das zwanzig Jahre jüngere in Dettelbach, aber nach den Köpfen Christi und der Madonna und der harten Modellierung der Muskeln und Gewandfalten zu urteilen, ohne Zweifel der-

selben Hand entstammt. Die Nische hat ein Gehäuse, das von korinthischen Pilastern getragen und mit weiblichen „Serviettenmasken“, Fruchtschnüren, seitlichen Ausladungen mit Engelköpfen und einem Aufsatz aus knorpligem Rollwerk in der späteren Art Michael Kerns geschmückt ist. Am Sockel kniet in friesartig schmalem Felde die puppenartig steife Stifterfamilie zwischen Konsolen mit flachen Masken und einer nach unten abschließenden Inschrifttafel. Das Epitaph ist insofern interessant, als es nach dem Schema italienischer Straßentabernakel komponiert ist und so einen Denkmaltypus vertritt, der in Würzburg erst am Ende des 17. und im 18. Jahrhundert, aber nicht als Grabmal, sondern als fromme Häuserdekoration populär geworden ist. Zu loben ist die kräftige Modellierung der knorpligen Voluten und vielleicht auch der herbe Ernst des Vesperbildes, welcher indessen wohl mehr aus einem Mangel an Können als aus bewußter Absicht entsprungen ist. Jeder der beiden Pilaster zeigt ein Steinmetzzeichen: der linke [Zeichen], der rechte [Zeichen].

3) Ein Teil der Figuren in der Kreuzkapelle zu Höchberg (1626/27) ist durch dasselbe Steinmetzzeichen und durch einen ähnlichen Stil als Arbeit derselben Hand gesichert. Was sonst über sie zu sagen war, kann im Kapitel Michael Kern nachgelesen werden.

4) Das Epitaph des Bürgers Michael Ullerich († 17. Oktober 1620) und seiner Familie an der Außenwand des Chors der Pfarrkirche zu Hammelburg ist ein kleineres, aber mit Figuren und Ornamenten sehr vollgepacktes Hängeepitaph, mit einem Relief der Kreuzigung in der Mitte, den Figuren des Erzengels Michael und einer weiblichen Heiligen an den ionischen Pilastern daneben, einem segnenden Gottvater im Aufsatz und der knienden Stifterfamilie samt Inschrifttafel im Sockel. Das Ganze hat einen gewissen dekorativen Schwung, ist aber im übrigen genau so handwerklich wie die bisher genannten Sachen und ihnen in vielen Einzelheiten ganz gleich. (Amüsant ist, daß Gottvater dasselbe flache und wie von einer Moosflechte eingefaßte Gesicht bekommen hat, wie eine der Masken des Albertschen Epitaphs.) Am kräftigsten ist auch hier wieder das Knorpelwerk im Stile Kerns.

5) Die steinerne Umrahmung für die Messinggrabplatte des Domprobstes Konrad Friedrich von Thüngen († 1629) im südlichen Querhause des Würzburger Doms. Es handelt sich um ein Gehäuse aus Pilaster, Volutenaufsatz und seitlichen Ausladungen,

an denen Engelköpfe von derselben Art angebracht sind wie am Albertschen Epitaph. Der ganze Stil hat die für „Grohe“ charakteristische trockene Schärfe. Die steinerne Umrahmung wirkt fast „metallischer“ als die eherne Platte mit dem Reliefbild des Verstorbenen, die wohl aus Nürnberg importiert sein wird. Die Sitte, gegossene Grabplatten mit einer Umrahmung aus Sandstein an der Wand zu befestigen, läßt sich seit 1580 in Würzburg nachweisen. In diesem Jahre ist die Platte des Domherrn Albert Schenk von Limpurg († 1576), laut Inschrift von Jörg Straubinger zu Nürnberg gegossen und dann mit einem steinernen Sockel und Aufsatz in der Sepultur aufgestellt worden. Ein zweites Exemplar derselben Gattung ist ebenda dem Domherrn Johann Gerwick Graf von Schwarzenberg († 1506) gewidmet. Was hier im kleinen geschah, war in Italien im großen schon früher aufgekommen. Man denke an die aus Marmor und Bronze gemachten Papstgrabmäler in Rom: Pauls III. von Guglielmo della Porta (zirka 1552) in St. Peter und die seiner Nachfolger in S. Maria Maggiore.

6) Das Relief über dem Portal des Waisenhauses in der Ottostraße in Würzburg[973]. Die fast quadratische von einem knorpligen Eierstabe eingefaßte Tafel zeigt eine Darstellung der Szene „Lasset die Kindlein zu mir kommen“. Die Komposition ist symmetrisch und sehr gedrängt: Christus mit einem eigentümlichen, fast rautenförmigen Nimbus in der Mitte, Mütter mit nackten muskulösen Kindern und Apostel mit großen, erstaunten Köpfen zu beiden Seiten. Am interessantesten ist eine große Architekturkulisse im Hintergrunde aus geschwungenen Palastfassaden im schweren Rubensstil. Die Figuren haben ganz ähnliche Gesichter und die nackten Kinder sind ebenso aus vielen kleinen Buckeln zusammengeknetet, wie die Figuren des Albertschen Epitaphs. Das Relief dürfte um 1630/40 entstanden sein.

7) Die Figuren am Portal der Karthause zu Astheim (B. A. Gerolzhofen)[974], d. h. die Madonna in der Mitte des Obergeschosses, die kleine weibliche Heilige links und der zwergenhafte König rechts von ihr, sowie die beiden großen liegenden Engel auf dem bekrönenden Giebel schließen sich ebenfalls im Gesichtstypus, Gewandstil usw. den bisher genannten Werken an. Das Portal selbst ist zwar zwischen 1603 und 1606 entstanden (wozu auch die Architekturformen ihr Zeugnis ablegen), aber schon 1627 restauriert worden. Bei dieser Gelegenheit mögen die Figuren hinzugekommen sein, denn zu Anfang des Jahrhunderts war Grohe noch ein Kind. Die Statuen Petri und Pauli



im Untergeschoß sind erst im 19. Jahrhundert (bei einer Wiederherstellung von 1860?), wahrscheinlich als Ersatz ganz verwitterter entstanden.

8) Auch das viel interessantere Portal der ehemaligen Karthäuserkirche zu Tückelhausen[975] gehört insofern in diesen Zusammenhang, als die Statue des hl. Michael, zwei Masken an Schlußsteinen und das knorplige „Akanthuswerk" ebenfalls im Stil mit dem Albertschen Epitaph übereinstimmen. Entworfen kann aber weder die gutbewegte Hauptfigur noch die schwungvolle Architektur von Grohe selber sein, sondern dieser wird vielmehr, als der Steinmetz, der er war, die Visierung eines Architekten oder vielleicht eines besseren Bildhauers ausgeführt haben. In einer Geschichte der unterfränkischen Plastik kann dieses Denkmal nur kurz erwähnt werden; in einer Geschichte der Architektur würde ihm ein bedeutender Platz gebühren, denn es ist unter allen der Zeit und der Gegend vielleicht das beste Beispiel echt deutscher Spätrenaissance, im Stile Wendel Dietterlins.

d) CHRISTOPH BÜCHNER ODER BÜRCHNER

war ein Sohn Würzburgs, der 1609 von Kern (als „Bürchner") auf fünf Jahre in die Lehre genommen wurde und am 25. November 1615 (als Büchner) „dem satz nachzuarbeiten anfing" (d. h. als fertiger Geselle die Satzungen der Zunft anerkannte und darauf zu selbständigen Arbeiten zugelassen wurde). Von ihm ist in Eußenheim (B. A. Karlstadt) ein beglaubigtes Werk erhalten. Denn nach der Baurechnung der dortigen Kirche für die Jahre 1617 bis 1620[976] bekam ein „Christoph Büchner, Bildthauer" 60 Gulden „vor dem Sacrario zu machen vnndt vff seinen Costen zuuersetzen" laut seines Dingzettels. Die Visierung zu dem Werk wurde für 2 Gulden 22 Pfennige von „Michael Junckher Bildthauer alhier" (in Eußenheim? oder in Würzburg?) geliefert[977]. Außerdem erhielt „Bemelter Bildthauer zu Würtzburg" (Juncker oder Büchner?) noch 6 Gulden für eine Schrifttafel, die in die Kirchenmauer eingelassen wurde[978]. Mit diesem Sacrarium (Sakramentshaus) ist jedenfalls der zweigeschossige steinerne Aufbau gemeint, der heute als Prozessionsaltar vor der Kirche steht[979]. Er ist mit den Statuen der Madonna, der vier Evangelisten und zweier Engelkinder geschmückt und hat im Untergeschoß eine runde Nische zum Einstellen der Monstranz. Das Gebäude übersetzt gleichsam ein solches Gefäß ins Architektonische, indem es auf einem zerbrechlichen Fuße steht. Die Anordnung der

Figuren entspricht ungefähr den Juliusportalen auf dem Marienberg, an der Pleicherpfarrkirche und in Dettelbach. Die Form der Konsolen erinnert an Kern; die Figuren sind in ihrer schwächlichen Haltung und ihrem sentimentalen Ausdruck eher grobe Schulwerke des Zacharias Juncker und an letzteren erinnert auch die sehr kärgliche Verwendung von Ornamenten. Da der Sohn des Miltenberger Meisters das Werk entworfen haben soll und ein Schüler des Forchtenberger es ausgeführt hat, so ist die Kreuzung der beiden Werkstattstile leicht zu erklären. Die Ausführung ist höchst mangelhaft, besonders mißglückt sind die viel zu kurzbeinigen Putten. Ganz ähnliche Mißgeburten finden sich aber auch neben dem Wappen über dem Portal des „Ebracher Hofes" in Mainstockheim (B. A. Kitzingen), der laut Inschrift 1624 von Abt Johannes Dressel erbaut worden ist[980]. Es ist mit seinen reich geschmückten Säulen und anderen Zieraten zweifellos auch von Büchner gemeißelt und jedenfalls ebenso nach einem fremden Entwurf. Denn dieser ist gut, zwar tektonisch unklar, aber malerisch sehr reich und dekorativ. Wie überhaupt in der deutschen Renaissance viele der besten architektonischen Schmuck- und Schaustücke durch sehr handwerkliche Hände ausgeführt worden sind, so auch hier. Von der Nähe betrachtet, erscheint vieles lächerlich, von weitem wirkt das Ganze ebenso vornehm wie freundlich inmitten der weiß getünchten Mauer, zwischen den umgebenden schlanken Birken und dichten Gebüschen.

Ein ganz rohes kleines Epitaph in Büchold, das einem Schultheißen Conrad Hofmann († 1610) und seiner zahlreichen Familie gesetzt ist, hat dieselben Masken und Volutenbänder wie das Mainstockheimer Portal, und zeigt Büchners Stil auf der Stufe hilfloser Bauernplastik. Hier hat er wahrscheinlich nach eigenem „Entwurf" gearbeitet.

f) Die übrige Kleinstadt- und Bauernplastik des frühen 17. Jahrhunderts ist zum Teil schon im Schlußkapitel des zweiten Teils gestreift worden. Im allgemeinen hat nach 1620, jedenfalls durch den Krieg, die Lust am Bilden und Schmücken sehr abgenommen. Es lohnt sich nicht auf die verschiedenen schematisch gearbeiteten Grabsteine, Epitaphien, Bildstöcke usw., die in den ersten Jahrzehnten sehr zahlreich, später spärlich entstanden sind, näher einzugehen. Dagegen muß ein Denkmal mittleren Ranges noch erwähnt werden, das zwar ausgesprochen unterfränkischen Charakter hat, aber keinem bestimmten Meister zugewiesen werden kann: Der Steinaltar in der Turmkapelle der Pfarrkirche zu Rimpar. Er besteht aus grauem Sand-

stein und ist bis auf den blau angestrichenen Hintergrund des Mittelfeldes unbemalt[981]. Die Dimensionen sind bescheiden, die größten Figuren sind nur achtzig Zentimeter groß. Im Aufbau lebt wie in so vielen anderen Altären des Zeitalters das spätgotische Schema des Schreins mit Seitenflügeln fort. Die Mitte ist von einer Kreuzigungsgruppe zwischen Säulen und unter einem Korbbogen eingenommen, die Predella von einem Abendmahl, die Seitenteile von sechs weiteren Leidensszenen (Gethsemane, Gefangennahme, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo, Kreuztragung). Die Figur des Auferstandenen auf der Spitze und zwei liegende Engel auf den Giebelfragmenten vervollständigen das Programm des Passionsaltars. Die durchwegs sehr bekannt anmutenden, aber keinen bestimmten Stichen nachgebildeten Reliefs verraten mehr Empfindung und erfindende Phantasie als technische Geschicklichkeit und plastischen Sinn. Das Abendmahl enthält das Märchenmotiv, daß die Gesellschaft von einem Engel bedient wird, welcher an einem taufsteinartigen Tischchen einen Krug mit Wein füllt. Die Dornenkrönung zeichnet sich durch kraftvoll agierende Henker, das Ecce Homo durch eine gut beobachtete höhnende Menge mit neugierig gaffenden und pfeifenden Gassenbuben aus. Am wenigsten gelungen ist das Gethsemanebild, aber auch die anderen haben etwas Dilettantisches, sind mehr hübsch gewollt, als gut gekonnt. Da sich außerdem eine gewisse Verwandtschaft mit Stuckreliefs aufdrängt, so könnte man für einen Augenblick vermuten, daß hier einer der Stukkatoren, die im nahen Schloß gearbeitet haben, einen Abstecher in die Nachbartechnik gemacht hätte. Dem steht aber entgegen, daß die Entstehung des Altärchens nicht nur durch den Stil, sondern auch durch das Wappen des Bichofs von Ehrenberg auf die Jahre 1623/31 festgelegt ist, während die Stukkaturen im Schloß wahrscheinlich schon 1613 gearbeitet sind und außer dem Zeitstil und dem kleinlichen Geschmack kaum etwas mit dem Altar gemein haben[982]. Die Statuetten der Trauernden neben dem Kreuz (dieses selbst ist aus Holz und später hinzugekommen), die Postamente, auf denen sie stehen und die übrige Ornamentik erinnern an Michael Kern (besonders an seinen Kreuzaltar in Schöntal) — der kleinmeisterliche Stil und die stuckartige Technik aber eher an den nordfränkischen Bildhauer Julius Emes (Epitaph in Aschach). Man muß sich begnügen, diesen Meister als einen Mann für sich bestehen zu lassen.

Ein zweites Werk von ihm ist wahrscheinlich der Taufstein in derselben Kapelle, dessen achtseitiges Becken mit Fruchtbündeln und Engelköpfen ver-

ziert und dessen kandelaberartiger Schaft von zwei zu kurz geratenen Chorknaben, zwischen Akanthusranken umstanden ist.

Ein weiteres Denkmal Kernscher Richtung, aber individueller Spielart, ist das sehr flüssig komponierte Hängeepitaph des brandenburgischen Amtmanns Hans Ludwig v. Münster († 1607) in der katholischen Kirche zu Kitzingen. Figuren und Knorpelwerk sind hier fast eins geworden, ein gleichwertiges malerisches Wogen der bewegten Fläche.

IV. „Zur Ergänzung“

DIE NORDFRÄNKISCHE LOKALSCHULE

*

„WÜRZBURGER und unterfränkische Plastik sind nicht identische Begriffe", „das politische und künstlerische Herrschaftsgebiet Würzburgs haben sich keineswegs gedeckt" — diese Sätze, die ich vor Jahren im Hinblick auf die Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance geschrieben habe[983], gelten genau ebenso auch für das spätere 16. und das beginnende 17. Jahrhundert[984]. Während Würzburg mit den westlichen und südwestlichen Nachbargebieten, dem Untermain und Mittelrhein einerseits, den fränkisch-schwäbischen Grenzlanden an Tauber, Kocher, Jagst und Neckar anderseits zu allen Zeiten, gebend und nehmend in engen Wechselbeziehungen gestanden und auch mit dem Osten, Südosten und Süden, mit Bamberg, Nürnberg, Eichstätt usw. von Zeit zu Zeit Künstler, Kunstwerke und Anregungen ausgetauscht hat, ist der Verkehr mit der eigenen Untertanenschaft in Norden nur in der Architektur wirklich rege, in der Plastik merkwürdig beschränkt gewesen. Das Gebiet nördlich von Schweinfurt, welches ungefähr die heutigen unterfränkischen Bezirksämter Kissingen, Neustadt a. d. Saale, Mellrichstadt, Königshofen im Grabfeld, Hofheim, Haßfurt und Ebern, sowie das ehemalige Herzogtum Sachsen-Meiningen umfaßt, hat sich zwar von der kirchlichen und politischen Hauptstadt wohl Kirchen und Amtshäuser bauen lassen, so daß hier z. B. Juliuskirchen nicht seltener anzutreffen sind, als irgendwo anders in Unterfranken, dagegen sein stets sehr lebhaftes Bedürfnis nach Plastik, besonders nach Grabmälern, in der Regel aus eigenen Kräften befriedigen können. Von zirka 1450 bis zirka 1620 hat hier eine Lokalschule von Bildhauern geblüht, die sich, wie es scheint, meist aus sich selbst und gelegentlich auch aus dem nördlichen Thüringen ergänzt, dagegen aus der Hauptstadt keinen einzigen Meister übernommen hat. Da sie während der ganzen Renaissance die Gewohnheit gehabt hat, einen Teil ihrer Erzeugnisse mit Namen, Monogrammen und Meisterzeichen zu signieren, so lassen sich fast alle ihr angehörende Künstler irgendwie benennen, kein einziger aber in den Zunftbüchern oder Rechnungen der Bischofstadt wieder finden. Sie fallen also nicht eigentlich unter dem Begriff der „Würzburger Bildhauer", wie ich ihn im Vorwort umschrieben habe. Da ihre Werke aber trotzdem in Unterfranken stehen und nicht selten in denselben Kirchen, wie hier ausführlich besprochene Denkmäler, so dürfte sie doch mancher in diesem Buch suchen. Sie sollen deshalb wenigstens kurz berücksichtigt und als eine Art von „zugewandter Ort" oder „autonome Provinz" den legalen Bewohnern dieses Buches zugesellt werden.



Trotz der vielfachen Beziehungen zu Thüringen ist der besondere unterfränkische Charakter auch in ihnen sehr ausgeprägt. Die nordfränkische Schule hat fast nur in Stein, fast nur Grabmäler, und zwar mit wenigen Ausnahmen, nur solche für den ortsangesessenen Adel geschaffen. Dem entspricht, daß sie ganz auf die lebensgroße Porträtfigur eingestellt ist, und sich mit dem bildmäßigen Relief nur wenig abgegeben hat. Das Schema des Adorantengrabmals ist bei ihr im allgemeinen das gleiche wie in der Hauptstadt. Neben den Werken religiösen Inhalts sind aber ganz besonders zahlreich bloße Existenzbilder geschaffen worden, wobei gewöhnlich die architektonische Umrahmung und das Ornament durchaus als Nebensache behandelt worden sind. Der Figur hat stets das Hauptinteresse gegolten und vom Menschen hat der Mann die Bildhauer weit mehr gefesselt, als das Weib. Unter den vielen Rittergestalten gibt es nicht wenige, die zum Bilde des „christlichen Adels deutscher Nation" im 16. Jahrhundert wesentliche Züge beitragen, aber nicht gerade glänzende oder auch nur sympathische; sondern man lernt zwar eine kraftvolle, aber auch sehr rohe, eine selbstbewußte, aber durchaus nicht führende Menschenklasse kennen. Der Typus des Landjunkers ist in keinem einzigen Fall zu dem des Edelmanns, Kavaliers oder Grandseigneurs verfeinert; provinzielle Beschränktheit und Abgelegenheit charakterisieren das Milieu.

In den Jahrzehnten um 1500 war das anders gewesen. Damals sind hier Werke entstanden, in denen die neue Mächtigkeit des Körpers, die neue Energie und Freiheit der Seele, die neue Einheit der einzelnen Figur und der Gruppe sehr schön zur Geltung gebracht sind, in viel höherem Grade, als zur selben Zeit bei Riemenschneider und seinem Kreise. Die Glanzzeit der Schule fällt mit der Blütezeit der deutschen Plastik zusammen (1480 bis 1530). Ihr letztes Meisterwerk ist das Grabmal des Sylvester von Schaumberg in Münnerstadt (1534) — alle späteren Denkmäler stehen ungefähr auf der Qualitätsstufe der beiden Dell in Würzburg, nur wenige aus der Zeit um 1600 höher. Kein Niederländer hat hier die Technik verfeinert und den Formenschatz bereichert; nur spät und selten sind hier Werke aus Alabaster bestellt worden; einen Mäzen größeren Stils hat es nur nach 1600 in der Person des würzburgischen Amtmanns von Aschach, Kissingen und Volkach, Herrn von Gaibach usw., Valentin Echter von Mespelbrunn, eines jüngeren Bruders des Bischofs, gegeben; die eigentliche Hofluft hat diese entfernten Gegenden nie erreicht. Aber wenn die Schule dadurch zu keinem Glanz gekommen ist, so hat sie sich andererseits die

frische Erdnähe bis zuletzt bewahrt und niemals wirklich Langweiliges geschaffen.

A. BERNHARD FRIEDRICH[985]

ist der erste, der im nördlichen Unterfranken Renaissanceornamente verwendet und wenigstens versucht hat, seine Grabmäler aus Pilastern, Gesimsen und Lunettenaufsätzen zusammenzustellen. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung laufen denen des älteren Dell fast genau parallel, indem auch er von Ende der zwanziger bis in die fünfziger Jahre hinein gearbeitet hat und in seiner Frühzeit viel phantasievoller und persönlicher, als später. Während seine ältesten Werke durchaus selbständig wirken, stehen die jüngeren unter dem Einfluß des Würzburger Kollegen, dessen Schaffen er seit zirka 1540 ziemlich genau verfolgt haben muß. Die Liste seiner Werke umfaßt ungefähr zwei Dutzend Grabmäler und einige Relieftafeln[986]. Durch Monogramm und Meisterzeichen sind ihm folgende gesichert:

1) Fünf Bruchstücke von einer Kanzel in der Stadtkirche zu Heldburg (Sachsen-Meiningen), datiert 1536, mit Reliefbildern aus dem alten Testament oder sonst religiösen Inhalts. Die Ornamentik zeigt den phantasiereichen, aber willkürlich dilettantischen Frührenaissancestil[987].

2) Das Grabmal des Claus von Heßberg (1537) in Münnerstadt[988].

3) Das Grabmal des Wilhelm von Heßberg († 1543) und seiner Familie in der Dorfkirche zu Heßberg (S.-Meiningen)[989].

4) Zwei Tafeln, eine mit dem Wappen der Heßberg, die andere mit Inschrift, am ehemals Heßbergischen Schloß zu Weitersroda (S.-Meiningen, zwei Kilometer von Dorf Heßberg). Die eine der beiden Tafeln ist besonders ausführlich signiert: C. M. T. B. F., außerdem mit dem Meisterzeichen. Was die ersten drei Buchstaben bedeuten sollen, ist nicht klar[990].

5) Die Sandsteintafel mit vielen biblischen Bildern im protestantischen Betsaal zu Walchenfeld[991] (Unterfranken, B. A. Hofheim), die der Meister mit seinem vollen Namen, seinem Zeichen, der Jahreszahl 1553 und vielen erklärenden Inschriften versehen hat, ist nach Inhalt, Stil und kulturhistorischem Wert ein rechtes Seitenstück der Dellschen Holzreliefs. Gleich diesen erscheint sie als eine Art von protestantischen Surrogat für die aus der Kirche verschwundenen Altäre; als ein lehrhaftes Werk, das klein und voller Details vom Einzelnen aus der Nähe betrachtet werden will. Die Auswahl der Geschichten scheint

im allgemeinen nach dem Grundgedanken „Sünde und Erlösung“ erfolgt zu sein, doch ohne daß das Programm streng eingehalten worden wäre. In der Mitte wird, ähnlich wie auf einem der Heldburger Kanzelreliefs ein sitzender nackter Mann (wahrscheinlich der sündige Mensch) von zwei stehenden bekleideten (wahrscheinlich den Personifikationen des alten und neuen Testaments)[992] auf den Kreuzestod Christi hingewiesen. Rings herum sind zahlreiche Sünden erzählt, meist Dinge aus dem alten Testament, nicht ohne deutliches Behagen an den derben Dingen, seien sie nun sexueller oder kriegerischer Art. Dazwischen ist aber auch die Erschaffung des Weibes dargestellt, was inhaltlich kaum zum übrigen paßt. Eine naive und unerschöpflich reiche, wenn auch bäurisch grobe Phantasie hat sich hier betätigt, wobei es wenig bedeuten will, daß gelegentlich Dürer und noch mehr Cranach als Vorbilder benutzt worden sind[993].

Nicht signiert, aber durch den Stil teils für ihn gesichert, teils in seine unmittelbare Nähe gerückt, sind folgende Werke:

6) Der Grabstein der Cäcilie von Schaumberg, geborene von Sporneck (1525) in Münnerstadt[994].

7) Das Grabmal der Brigitte von Heßberg geborene von Aufseß († 1527) in der Dorfkirche zu Heßberg[995].

8) Der Grabstein der Margarete Truchsessin von Wetzhausen geborene von Münster († 1537) in der Kirche zu Wetzhausen[996]. Die stehende Frau hat dasselbe Gesicht, mit der schmalen Nase und den zusammengekniffenen Mandelaugen wie die beiden Vorgenannten und hält ihren Rosenkranz gleich jenen sehr ungeschickt zwischen zwei Fingern geklemmt. Mit einer für Friedrich sehr bezeichnenden, fast frechen Sorglosigkeit sind übrigens die beiden gefalteten Hände zu einer einzigen frontalen Hand zusammengewalzt.

9) bis 12) Die Grabmäler der Truchsessischen Ehepaare Balthasar und Anna († 1541 und 1555), Joachim, Sibilla und Brigitta († 1542, 1542, 1569), Hans und Ursula († 1549 und 1579), Wolf und Rosina († 1601?)[997] (Abb. 143) in derselben Kirche stammen ebenfalls sämtlich aus seiner Werkstatt, denn ihre knienden Frauenfiguren stimmen in allen wesentlichen Dingen mit denen der bisher genannten Werke überein, die Ritter sind zum Teil nur durch die individuellen Köpfe vom beglaubigten Wilhelm von Heßberg unterschieden und zwischen die lebensgroßen Eltern sind fast dieselben niedlichen Kinder und Jungfraufigürchen eingeschoben wie an jenem signierten Werk. Alle diese

Grabmäler haben kniende Adoranten, alle müssen in den vierziger Jahren entstanden sein, alle stehen Peter Dell d. Ä. in der sorglosen Art des Aufbaues, in der Anordnung der Figuren und diesen selbst ganz auffallend nahe. Es scheint, als ob Friedrich bald nach 1540 Würzburg besucht und dort die Werke des andern kennengelernt hätte. Daß diese einen so starken Eindruck auf ihn machen, ja ihn in seinen alten Tagen zum Nachahmer degradieren konnten, beweist am besten, welch ein Hinterwäldler er war.

13) Das Epitaph des Philipp und der Margarete von Maßbach († 1528 und 1498) in der Pfarrkirche des gleichnamigen Ortes[998] schließt sich im Stil den Wetzhausner Sachen an und ist jedenfalls auch in den vierziger Jahren gearbeitet. Das Wappen und die wilden Engeljungen im halbrunden Aufsatz stimmen mit den entsprechenden Dingen in Münnerstadt fast überein.

14) Das Grabmal der beiden Gräfinnen von Henneberg, Anna geborene von Mansfeld († 1542) und Elisabeth von Brandenburg († 1507) in Römhild[999] ist ein reicher ausgestattetes Exemplar derselben Gattung. In groben Formen steckt viel lebendige Empfindung. Fein differenziert ist besonders die Andacht der beiden Frauen.

15) und 16) Zwei verwitterte, breit aufgebaute Grabmäler ritterlicher Ehepaare an der Außenwand der Ritterkapelle zu Haßfurt, neben dem Hauptportal (das eine ist einem Herrn v. Fuchs [† 1550] und seiner Frau Barbara geborene v. Haßlang [† 1548] gewidmet, die Namen des andern sind nicht zu entziffern) sind nach dem Typus der Frauen und Kruzifixe wohl auch in Friedrichs Werkstadt gemeißelt, obgleich die Ritter von seinen gewöhnlichen etwas abweichen und im Gegensatz zu diesen wieder auf Löwen knien. Ebenfalls nach Anlage und Figuren ähnlich, aber in der Ausführung ganz roh, ist das Denkmal des Wolfram und der Amalie von Schlet († 1561 und 1570) in Hammelburg, das von einem schlechten Gesellen, der sich selbständig gemacht hatte, gemeißelt sein dürfte. Interessant ist die Frage, ob der Meister auch das aristokratische Grabmal des Sylvester von Schaumberg († 1534) in Münnerstadt und den feurigen Grabstein des Paul Truchseß von Wetzhausen im Kreuzgange des Würzburger Domes (1528) selber gemeißelt haben kann. Ersteres gehört nach Aufriß und Stil mit den gesicherten Sachen derselben Kirche zusammen, letzteres stimmt in ganzen Partien mit dem Goliath der Walchenfeldertafel überein[1000] — aber der Qualitätsunterschied zwischen ihnen und den übrigen Werken und auch der Charakterunterschied zwischen den beiden Meisterwerken

selbst sind so groß, daß ein einziger Künstlername für alle kaum ausreicht. Ob man den Würzburger Grabstein einem „Lehrer“ Friedrichs, den Sylvester von Schaumberg etwa einem begabten wandernden Gesellen oder eines von beiden einer ungewöhnlich begnadeten Stunde des Meisters selber zuschreiben will, muß dem subjektiven Geschmack überlassen bleiben[1001].

Noch weniger wage ich ein entscheidendes Urteil über zwei Grabmäler in Mömbris (B. A. Alzenau) zu fällen: Philipp von Gunsrodt († 1548) und Walburgis Leudtin von Adelsdorf († 1562)[1002]. Das Denkmal des Ritters ist mit einem Monogramm aus den Buchstaben B. und F. bezeichnet, welches jedoch mit dem gewöhnlichen Friedrichs nicht übereinstimmt. Die merkwürdige Verteilung der Inschrift auf Rahmenleisten und Fries erinnert zwar an die Münnerstädter Denkmäler, aber die ganz erstarrten Frontalfiguren und die grobe Ornamentik haben beim Meister keine Analogien. Wenn die Werke wirklich mit ihm etwas zu tun haben, so würden sie seine Kunst im Stadium der Altersschwäche zeigen.

B. DER MEISTER VON MÜRSBACH

In meinem Buche von 1912 habe ich fünf ritterliche Grabmäler in Wetzhausen, Haßfurt und Arnstein als Werke eines „Wetzhausener Meisters von 1517“ zusammengefaßt[1003]. Wenn diese Gruppe nicht zirka dreißig Jahre älter wäre als das Grabmal des Wolfgang von Fulbach († 1645) in Mürsbach (B. A. Ebern)[1004], so könnte man dieses fast für eine Arbeit derselben Hand halten, denn es stimmt in großen Teilen, wie der Armhaltung, der Form der Hände, dem Streitkolben, der Partie zwischen Hüfte und Knien fast genau mit der Figur des Bartholomäus von Hutten in Arnstein überein[1005]. Ein Fortleben der Werkstatt-Tradition ist jedenfalls festzustellen. Daneben erinnern so bestimmende Dinge wie die beiden Engelkinder auf den stangenartigen Kandelabersäulen an die Münnerstädter Werke Friedrichs und der halbrunde Abschluß des Steins mit der wie aus Papier geschnittenen Inschrifttafel an den „Hauptmeister der Ansbacher Schwanenritter“[1006]. Aus dem schlichten, aber liebevoll durchempfundenen Werk leuchtet die Frührenaissance wie ein windstiller Maitag. Die Grabmäler der Gattin Kunigunde von Fulbach († 1548) in derselben Kirche und des jungen Friedrich von Guttenberg († 1553) im nahen Kirchlauter (B. A. Ebern) sollen, nach dem Inventarwerk, denselben Stil zeigen. Ich habe die Denkmäler nicht kennengelernt[1007].



C. DER MEISTER H. R.

In den Bezirksämtern Karlstadt, Hammelburg und Schweinfurt gibt es eine Anzahl Bildwerke aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die mit einem Monogramm aus den beiden obigen Buchstaben bezeichnet und meist auch datiert sind.

1) Vier Passionsreliefs und zwei Inschrifttafeln an der Friedhofmauer in Windheim (B. A. Hammelburg), aus rotem Sandstein, drei signiert, zwei mit der Jahreszahl 1576 datiert, von Philipp von Thüngen zum Sottenberg gestiftet.

2) Ein sehr verwittertes Relief der Dornenkrönung an einer Mauer beim Dorfeingang in Thüngen, datiert 1547. Der Heiland und die drei ihn quälenden Henker sind fast halblebensgroß. Oberhalb Christi sind auf einem Balkon noch vier kleine Figuren zu sehen. In den Ecken der Tafel sind Wappen angebracht: Thüngen, Voit von Rieneck, Steinau und ein nicht mehr erkennbares. Das Werk ist stark im Ausdruck und leidlich gut gearbeitet.

3) Das Epitaph des Wernecker Amtmanns Hans von Weingarten und seiner beiden Frauen in Eckartshausen (B. A. Schweinfurt)[1009], dreiteilig, von stark betonter Symmetrie, und merkwürdig schweren und flach gepreßten Formen.

4) Das Grabmal des Burkard und Sibilla von Erthal in Untererthal (B. A. Hammelburg), errichtet 1554 von Hans Jörg von Erthal[1010].

Dem Denkmal in Eckartshausen ganz ähnlich, nur etwas ungeschickter in der Komposition, höher im Relief und im Verhältnis zum Rahmen mit größeren Figuren ist

5) das Grabmal des Amtmanns zu Volkach, Kaspar von Schaumberg († 1536) und seiner Frau Margarete von Wallenfels († 1540) in der Wallfahrtskirche bei Volkach (B. A. Gerolshofen)[1011]. Aufsatz und Sockel fehlen hier, ebenso das Monogramm. Dagegen ist ein Steinmetzzeichen angebracht, das auch an einem Erker des Schlosses zu Thüngen vorkommt[1012]. Dieser Ort erscheint als das eigentliche Zentrum der Tätigkeit dieses Bildhauers, der seinen Wohnsitz im übrigen in Schweinfurt gehabt haben mag. Das eigentümliche Grabmal des Weypprecht von Thüngen († 1502) und seiner drei Frauen in der Friedhofskapelle des gleichnamigen Ortes, scheint den beiden Denkmälern in Volkach und Eckartshausen für den Aufbau und die Anordnung der Figuren als Vorbild gedient zu haben[1013], kann aber selbst kaum von H. R. herrühren, indem sein weicher und etwas zappelig bewegter Stil (der etwas talentvoll Dilettan-

tisches hat) zu dem harten, dumpf gehemmten, aber technisch sicheren unseres Meisters in allzu schroffem Gegensatz steht[1014]. Zwei andere stilistisch schwer einzureihende, vielleicht mit der Mainzer Schule Backofens zusammenhängende Reliefs in Arnstein, die Evangelisten Johannes und Lukas von einer zerstörten Kanzel, haben wahrscheinlich den Rosetten in den Volkacher Bogenzwickeln und den Balustersäulen dort und in Ekartshausen die Anregung gegeben[1015]. Der eigentliche Lehrer H. R.s dürfte aber jener Grabplastiker gewesen sein, den man vielleicht „den Meister von Irmelshausen" nennen darf, weil dort mehrere Bibrasche Epitaphe (Valentin † 1520, Kaspar † 1520), in einem einheitlichen Stil gearbeitet sind. Es ist derselbe, der auch die drei zusammenkomponierten Epitaphe der Ritter von Stein, Fuchs und Truchseß von Wetzhausen in der Ritterkapelle zu Haßfurt gemeißelt hat[1016]. Seine Figuren wirken sowohl im Körperbau, als in der Stellung und im Ausdruck wie die Vorläufer der Ritter des H. R.

Dieser selbst behauptet als Zeitgenosse Peter Dells und Bernhard Friedrichs durchaus seine eigene Art, die vielleicht so umschrieben werden darf, daß in ihm der deutsche Simplizius Simplizissimus oder Parzival noch ganz der tumpe, schwerblütige Knabe geblieben ist, während er sich in den beiden andern schon zum Landsknecht und fahrenden Ritter ausgewachsen hat. Ein ganz eigentümlich unbewußtes Suchen und Fragen tönt aus seiner schweren, fast lallenden Formensprache. Wie hart gepanzert knien seine Ritter! und wie erschütternd stöhnen ihre eingemauerten Seelen zum gekreuzigten Erlöser empor!

D. DER MEISTER J. H. „VON MEININGEN"

Den drei Zeitgenossen des älteren Dell reiht sich ein Bildhauer an, der schon im Alter des jüngeren oder Veit Baumhauers gestanden haben muß. Er ist höchstwahrscheinlich ein direkter Schüler Bernhard Friedrichs gewesen. Seine zahlreichen, meist bezeichneten Werke sind von 1550 bis 1581 datiert (ein undatiertes kann erst nach 1583 entstanden sein). Es sind durchwegs Rittergrabmäler mit Porträtfiguren. Von den Herren von Bibra, Stein von Ost- und Nordheim, Truchseß von Wetzhausen, Schenk von Schweinsberg usw., deren Züge und Wesen er der Nachwelt überliefert hat, prägen sich viele dem Gedächtnis unvergeßlich ein, weil es wirkliche Menschen sind, die von dem inneren Leben ihrer Zeit, ihrer Landschaft und ihres Standes viel zu erzählen wissen. Man darf den Meister J. H., dessen eigentlichen Namen bisher kein Archiv verraten

hat, wohl den besten Charakterdarsteller der fränkischen Renaissanceplastik nennen. Wenn auch die Schicht eines ziemlich prosaischen, harten und egoistischen Junkertums niemals verlassen wird, so sind doch die einzelnen Erscheinungen mit großer Bestimmtheit unterschieden[1017]: Bedächtige Leute stehen neben jähen, erhaltende Naturen neben zerstörenden, friedliebende und ihres Besitzes frohe neben streitbaren, auf Eroberung bedachten. Wie gut sind z. B. in der Meininger Stadtkirche der nur scheinbar ritterliche, dem Wesen nach gut spießbürgerliche Schultheiß Lorenz Reps und der hochmütige Eisenmensch Philipp Schenk von Schweinsberg in ihrem Gegensatz empfunden; oder in Bibra die wilden Raubritter Steffen und Wilhelm und der sorgenvolle Bauer Michel von Bibra. In viel höherem Grade, als bei den Werken der Dell hat man den Eindruck echter und sehr getreuer Porträts, in denen nicht nur die Physis genau beobachtet, sondern auch die Psyche ergründet ist. Zu der sehr weltlichen Gesinnung des Meisters und wohl auch seiner Besteller paßt es gut, daß fast alle seine langbeinigen, breitschultrigen Herren und Frauen ohne religiöse Attribute, es sei denn ein großes Kreuz in der Hand, vor der Hintergrundsplatte stehen, und nur ganz wenige vor Kruzifixen knien. Ganz besonders große und dickköpfige Löwen von ziemlich brummiger Gesinnung sind den meisten Herren unter die Füße geschoben, — zum etwas klobigen Charakter der Denkmäler das Ihrige beitragend. Die schmale Form der Platten, die vielfach beibehaltenen Inschriftleisten, die fehlenden Sockel betonen die Abstammung von der Bodenplatte. Die Aufsätze sind gewöhnlich halbrund und enthalten manchmal Putten mit Inschrifttafeln. Die Signatur besteht gewöhnlich aus einem Monogramm, das fast als H. H. gelesen werden könnte, wenn nicht in zwei Fällen (Grabmäler Christoph von Stein in Ostheim 1581 und Anna Katharina von Stein in Nordheim 1583) die Buchstaben als J. H. nebeneinandergestellt wären. Fast alle Werke sind datiert, wobei sich feststellen läßt, daß kaum ein einziges Denkmal gleich nach dem Tode des Dargestellten, sondern die meisten beträchtlich später, einige aber auch zu Lebzeiten gearbeitet sind. Hier die Liste, nach Orten geordnet.

a) In der Kirche von Bibra (Sachsen-Meiningen):

1) Berthold von Bibra († 1537), signiert und datiert 1550. Der junge Ritter steht ähnlich wie Paul Truchseß in Würzburg, aber nicht wie ein Feldhauptmann, sondern wie ein reicher Bauernsohn.



2) Wolf von Bibra († 1542), signiert und datiert 155... (letzte Zahl zerstört). Ein verschlossener, mißtrauischer Herr.

3) Anna von Bibra geborene v. Grumbach († 1559), signiert und datiert 1553. Eine stolze Schloßfrau von imposanter Fülle.

4) Wilhelm von Bibra († 1548), signiert und datiert 1553. Ein grimmiger Rauschebart.

5) Michel und Hester von Bibra, datiert 1556. Ein alter, sich mißtrauisch vortastender Bauer (der Mann ist ungepanzert) und seine ihm ängstlich folgende wohlbeleibte Frau[1018].

6) Susanne von Seckendorf geborene v. Wichsenstein († 1558, signiert und datiert 1559). Ziemlich steif und heraldisch.

7) Steffen von Bibra († 1572), datiert 1564. Ein langer Junker von brutalem Selbstbewußtsein.

8) Christoph und Agathe von Bibra († 1543 und 1537). Ein langbärtiges, schüchternes Männchen und seine energischere Frau knien vor dem Kruzifix. Das Denkmal ist nicht signiert, hat aber einen ganz ähnlichen Aufsatz mit Engeln und Schrifttafeln wie der Stein des Wilhelm von Bibra. Die Frau erinnert an die Wetzhausner Schloßfrauen Bernhard Friedrichs. Unter den Denkmälern in der Bibraer Kirche ist dies wohl das älteste (zirka 1550).

b) Nordheim im Grabfeld (Sachsen-Meiningen, dicht an der bayrischen Grenze).

9) Hans von Stein († 1566), signiert und datiert 1554. Ein junger Lebemann, im bequemen Hauskleid, zur Korpulenz neigend.

10) und 11) Kunigunde von Stein geborene Rosenberg und ihr Gatte, signiert und datiert 1569.

12) und 13) Wolf und Philipp von Stein († 1572 und 1566), Nr. 12 datiert 1574, Nr. 13 unsigniert, aber nur eine Variante des anderen. Beide Ritter sind mißtrauische, aber zugleich auch mutige Recken[1019].

14) Anna Katharina von Stein († 1583), signiert. Das einzige Kindergrabmal des Meisters, und wahrscheinlich das jüngste unter seinen erhaltenen Werken.

c) Ellinghausen (Sachsen-Meiningen):

15) Eva von Herda († 1577, bezeichnet und datiert 1585).

16) Ein Herr von Bose († 1578)[1020].

d) Meiningen, Stadtkirche:

17) Schultheiß Lorenz Reps († 1563), bezeichnet und datiert 1566. Der langbärtige Bürger hat nur einen Brustharnisch und sonst strumpfartige Hosen, die ihm ein sehr friedliches Aussehen geben.

18) Matthäus von Hönningen († 1576), bezeichnet, aber undatiert.

19) Ottilia von Hönningen († 1574), undatiert.

20) Philipp Schenk von Schweinsberg († 1567). Unbezeichnet, aber durch den Stil gesichert und schwerlich vor 1575 entstanden. Es ist das schwungvollste und am wenigsten provinziell beschränkte Werk des Meisters.

21) Hans Friedrich Voit von Salzburg († 1575), datiert 1577. Ein junger Herr in Feiertracht kniet vor einem ziemlich ausdruckslosen Kruzifix[1021].

e) Ostheim vor der Rhön (sachsen-weimarische Enklave in Bayern, an der Bahn Mellrichstadt-Fladungen):

22) Christoffel von Stein († 1576), signiert und datiert 1581. Sehr ähnlich wie der Schenk von Schweinsberg.

23) Margarete von Stein (im nördlichen Seitenschiff) († 1575), unsigniert, aber durch den Stil gesichert.

24) Hans von Stein († 1581), ebenfalls unsigniert. Der Ritter steht gebückt, gleichsam hineingewalzt in seine Nische. Im Aufsatz Putten.

25) Moritz von Stein und Frau († 1560). Adorantenepitaph, dem Stil Bernhard Friedrichs am nächsten stehend. Ebenfalls unbezeichnet.

f) Unsleben (Unterfranken, B. A. Neustadt a. Saale):

26) Hans Truchseß von Wetzhausen († 1575). (Abb. 146.) Der selbstbewußte Ritter erinnert ebenfalls an den Schenk von Schweinsberg. Eine geschmackvolle dreipaßähnliche Umrahmung gibt seinem Kopf eine erhöhte Bedeutung. Das Denkmal ist mit am sorgfältigsten gearbeitet. Unsigniert.

27) Eine Truchsessin von Wetzhausen geborene von Spessart († 1581) (Name in der Inschrift von einer Bank verdeckt). Gleich den Frauengrabmälern in Meiningen und Bibra ganz frontal, plattgedrückt, sehr heraldisch stilisiert[1022].

E. DER MEISTER VON KÖNIGSBERG IN FRANKEN

In der Stadtkirche des kleinen koburgischen Städchens steht ein ziemlich großes, in den Figuren mit weiß und schwarz bemaltes Grabmal, den Bürgern Karg, Braun, Kirchhoff und ihren Frauen gewidmet, von 1569 datiert, im Stil-

Bernhard Friedrichs und besonders J. H. sehr nahestehend, aber etwas sanfter und zaghafter als deren Werke. (Abb. 144.) Ein ganz ähnliches bürgerliches Denkmal (stehende Adoranten mit auffallend magerem Kruzifix) steht in der Kirche zu Bibra und zwei sehr verwitterte, einfachere, davon eines mit kniender Figur, sind an einer Außenwand der Ritterkapelle zu Haßfurt zu sehen (Apollonia Schweinin [† 1581] und ein Ehepaar mit unleserlich gewordenem Namen). Der Schöpfer dieser Werke ist vielleicht ein Werkstattgenosse des Meisters J. H. gewesen, kann aber wegen seines ganz anderen Temperaments nicht mit diesem identisch sein.

F. DER MEISTER F. S. (FRIEDRICH? STEINNER?)

Während die bisher genannten Bildhauer für bodenständige Franken gehalten werden können, scheint ein sechster aus dem eigentlichen nördlichen Thüringen eingewandert zu sein und sich erst allmählich den örtlichen Gewohnheiten angepaßt zu haben. Seine bezeichneten Werke sind Epitaphien, bildmäßig komponiert und mit religiösem Inhalt, stilistisch ungefähr Parallelen zu den Werken Erhard Bargs. Statt nur Porträts zu geben, wollen sie als dekorative Bilder und wohlumrahmte kleine Wandaltärchen bewertet sein. Die Renaissance ist in ihnen schon in jene kühlere Jahreszeit getreten, welche in Würzburg durch das Erscheinen der Niederländer eingeleitet wurde.

1) Das Grabmal eines Ehepaares Truchseß von Wetzhausen in Unsleben (Namen nicht festzustellen) hat als Hauptbild lebensgroße Adoranten beiderseits des Kruzifixes und in der Attika ein kleinfiguriges Relief der Auferstehung. Hier ist am Sarkophag das kleine Monogramm F. S. eingegraben. Der Aufriß mit seinen Wappenpilastern und seinem Giebelaufsatz wirkt sehr sauber, aber etwas kleinlich, die Figuren sind noch ziemlich unbeholfen. Es handelt sich wohl um ein Jugendwerk und zwar aus dem Anfang der sechziger Jahre.

2) Ganz ähnlich in der Komposition, aber bedeutend reifer in der Ausführung ist das ebenso bezeichnete Epitaph des Georg und der Anna von Rotenhan († 1565) in der Pfarrkirche zu Ebern[1028]. Hier ist das Hauptbild im Hintergrunde mit einer hübschen Landschaft im Flachrelief belebt, vielleicht einer Ansicht der Stadt Ebern. Neben der Attika sind nicht mehr Putten wie in Unsleben, sondern elegante Akanthusvoluten angebracht und ganz oben ist als Bereicherung ein geschwungener Auszug mit der Büste Gottvaters dazu gekommen. Ganz ähnliche Motive und ein ähnlich kleinmeisterlicher Stil finden sich an

einem Epitaph in der Severikirche zu Erfurt: Jakob Kranichfeld[1024] († 1570), und im Naumburger Dom an den Epitaphien der Domherren Peter von Naumark († 1576) und Günther von Bünau († 1591)[1025]. Diese drei Denkmäler sind mit einem sehr ähnlich gezeichneten Monogramm aus den Buchstaben M. und S. bezeichnet und werden einem Erfurter Bildhauer Mathes Steinner zugeschrieben[1026]. Könnte nicht unser Meister ein Bruder oder sonst ein Verwandter dieses Mannes gewesen sein? Der Stil seiner Werke steht jedenfalls jenen thüringischen Grabmälern viel näher als irgendwelchen unterfränkischen. Später hat er sich, wie gesagt, der lokalen Konvention angepaßt und in mehreren Denkmälern der Pfarrkirche zu Münnerstadt, die sämtlich lebensgroße Frontalfiguren oder lebensgroße Adoranten enthalten, die in Franken üblichen Schemata variiert.

3) Das Grabmal des Ritters Sebald Schlet und seiner Frau, einer geborenen von Schaumberg, datiert 1569 (Abb. 145), in der Ritterkapelle hat stehende Figuren und ist nicht bezeichnet, besitzt aber in seiner Attika ein Relief des Gnadenstuhls, worin der Kruzifixus genau mit dem in Ebern übereinstimmt. Die Frau ist eine milde, fromme Erscheinung. Das ganze Werk macht einen sehr sauberen und vornehmen Eindruck und scheint trotz einer Renovation seinen ursprünglichen Charakter bewahrt zu haben[1027]. Ein Vergleich mit den Werken Bernhard Friedrichs in derselben Kapelle läßt die Abkühlung des Gefühls und die Ermattung der Phantasie, die für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristisch sind, sehr stark empfinden.

4) Das Grabmal des Philipp von Schneberg und seiner Frau († 1569 und 1567) im Langhaus der Pfarrkirche, zeigt denselben Figurenstil am Thema des Adorantengrabmals.

5) Das Denkmal des Martin von Burdian († 1572) und seiner Frau und

6) dasjenige des Karl von Schaumberg († 1578) und der Seinigen stimmen in den Hauptfiguren auch mit Nr. 3 ziemlich überein. Dagegen sind die Reliefs im Aufsatz — eine Krönung Mariä und eine Auferstehung — sehr grob und jedenfalls nur Gesellenarbeit[1028].

Spätwerke des Meisters scheinen in 7) 8) und 9) den beiden jüngsten figürlichen Grabmälern der Kirche zu Wetzhausen und in einem Prunkepitaph zu Wonfurt (B. A. Haßfurt) erhalten zu sein. Von den ersteren ist das eine dem Veit Ulrich Truchseß († 1577) und seiner Gattin Anna († 1604), das andere einem Ritter derselben Familie, dessen Name nicht mehr festzustellen ist,

gewidmet. Das Wohnfurter Denkmal zeigt den jung verstorbenen Georg Sigmund Fuchs († 1592) in reicher Festtracht mit zylinderartigem Hut[1029]. Alle drei unterscheiden sich von den bisher genannten Werken besonders durch ihre „ledigen“ Säulen, die mit vielen Wappen ziemlich protzig behängt sind. Die Wetzhausner haben außerdem das eigentümliche Motiv, daß ihre Evangelistenfigürchen im Aufsatz geflügelt sind. Bei ihnen enthält aber zugleich das Giebelhäuschen oben wieder ein Relief der Auferstehung, das sich nur unwesentlich, durch einen etwas gröberen und schlafferen Stil von den bezeichneten Sachen in Ebern und Unsleben unterscheidet. Bei einem verhältnismäßig großen Aufwand von Prunk ist die Ermüdung des Geistes und der Hand unverkennbar. Die Hauptfiguren müssen sich sozusagen zu einer starr frontalen Haltung zwingen, um nicht innerlich matt zusammenzufallen.

Irgendein Geselle oder Lehrling des Meisters von treuherziger Gesinnung, aber sehr geringer Geschicklichkeit, hat das drollige Epitaph zweier Knaben in der Ritterkapelle zu Haßfurt gemacht (nach den Wappen zu schließen gehörten sie der Familie Neustetter-Stürmer an). Die beiden Kinder knien mit nackten Beinen in Hemd und großen Sabberläppchen mit salbungsvoll lächelnden Mondgesichtern neben einem dürren Kruzifix, während im Obergeschoß ähnliche, nur nackte Engelbübchen neben einer Attika musizieren, in der die Auferstehung in ganz mißglückten Puppenfigürchen dargestellt ist. Trotz des Mißerfolges im Figürlichen ist zuzugeben, daß der Bildhauer sein Werk mit großer Sorgfalt ausgeführt hat, denn sein architektonischer Rahmen ist zwar trocken und kleinlich, aber sauber aufgerissen und präzise ausgeführt. Andre Werke derselben Hand scheinen nicht zu existieren.

Der Wohnort des Meisters F. S. dürfte Münnerstadt gewesen sein. Aus einer Kapelle dieser Stadt ist in das Würzburger Luitpoldmuseum eine große, reich bemalte Sandsteinmadonna gekommen, welche die volkstümliche noch stark mit der Gotik verbundene Renaissance um die Mitte des Jahrhunderts in besonders origineller Spielart zeigt. Die Mutter Gottes, in der das erste beste, sehr derbe Bauernmädchen porträtiert scheint, steht auf einem Postament, an dem der Baum der Erkenntnis emporwächst. Ein Spruchband zieht sich herum und ein zierliches erstes Menschenpaar ist gerade dabei, den verhängnisvollen Apfel auszutauschen. Der Kontrast zwischen der plumpen Hauptfigur und den feinen, höchst lebendig und pikant bewegten Nebenfigürchen ist sehr eindrucksvoll. Auch dieses Werk steht vereinzelt da. Will man wenigstens für die Figürchen

von Adam und Eva etwas Vergleichbares finden, so muß man wieder in Erfurt suchen, wo die Kanzel der Friedemann in der Kaufmannskirche von 1598 zwar mattere, aber doch einigermaßen ähnliche Figürchen zeigt. An einen Zusammenhang der Werkstätten ist natürlich nicht zu denken, aber die Zusammengehörigkeit des nördlichen Franken mit Thüringen wird doch auch hier wieder deutlich[1030]. Direkt von Thüringen importiert scheinen dagegen ein paar sehr feine Grabmäler in der Kirche zu Ostheim v. d. Rhön zu sein: Das Doppelepitaph des Hans Veit von Obernitz († 1577) und der Barbara geborene von Butlar († 1574) und das Epitaph ihres kleinen Sohnes Ernst († 1573) (letzteres 1578 datiert). Alle Figuren sind in ganz flachem Relief und einer sehr eleganten Technik gegeben. Sie stehen reich gekleidet in korrekten Renaissancenischen, die mehr gezeichnet als modelliert sind, und haben Inschriften, deren Schönheit in der unterfränkischen Schule nirgends ihresgleichen hat. Ganz besonders raffiniert gearbeitet ist das Kinntuch der Frau von Obernitz, dessen Schleier die Lippen durchschimmern läßt. Werke ähnlichen Stiles kommen, soweit ich sehe, nur in Thüringen vor: Gräfin Walburg von Gleichen († 1570) in Kranichfeld (Sachsen-Meiningen, Kreis Saalfeld)[1031] und eine Frau von Milwitz in der Kirche zu Nöda (Sachsen-Weimar)[1032]. In die Weimarer Gegend weist auch das Amt des Ritters, der ein fürstlich sächsischer Hofrat und Hofrichter war.

G. DER MEISTER S. B. E. (S. BILDHAUER ZU EBERN?)

Dieser originellste und frischeste unter den nordfränkischen Bildhauern hat folgende Denkmäler mit seinem Monogramm und eines davon mit den obigen Buchstaben bezeichnet, von denen die beiden letztern vielleicht als „Bildhauer zu Ebern" gedeutet werden können.

1) Das Alabasterepitaph des protestantischen Pfarrers Conrad Feustling († 1595) in Altenstein (B. A. Ebern)[1033]. (Abb. 148.)

2) Ein Ädikulaepitaph, mit ritterlichen Adoranten, wahrscheinlich aus dem Geschlechte der Fulbach in Mürsbach[1034].

3) Das große Grabmal der Anna Rufina von Wirtzburg geborene Ridteslin von Eisenbach († 1600) und des Sebastian von Rotenhan († 1588) in der Pfarrkirche zu Rentweinsdorf (B. A. Ebern)[1035].

4) Das Grabmal des Hans von Bose († 1601 und der Katharina geborene von Bibra († 1609 in der Kirche zu Ellinghausen (Sachsen-Meiningen)[1036]. Außerdem

darf ihm vielleicht die Kanzel in der Pfarrkirche zu Ebern, die laut Inschrift 1583 gearbeitet ist, zugewiesen werden. Beschreibungen der Werke sind angesichts der guten Abbildungen überflüssig, die außergewöhnliche Frische aller Details ist schon von Karlinger[1037] hervorgehoben worden. In der Tat hat die volkstümliche, nicht höfische Spätrenaissance in Deutschland nur selten eine so hohe Stufe der Qualität erreicht wie im Epitaph in Altenstein. Ein ganz erdnahes, schweres, aber saftstrotzendes Lebensgefühl hat sich eine völlig zu ihm passende Form geschaffen. Der sonst so oft im 16. Jahrhundert klaffende Riß zwischen Empfundenen und Gelernten ist geschlossen, Gotik und „antikischer" Stil sind ganz eins geworden. Der Stil hat wieder mit dem Würzburger nichts zu tun. Seine Wurzeln liegen wieder im nördlichen Thüringen, und der Bamberger Kunstkreis der Hans von Wembding und Hans Werner scheint einige Pfropfreiser hinzugetan zu haben. Das früheste der Werke ist wahrscheinlich das Epitaph zu Altenstein, dies ist aber nahe verwandt mit dem Kinderepitaph des Johann Thomas Moll († 1587) in der Georgskirche zu Eisenach. Man braucht nur den etwas vollgepackten, schwellenden Aufbau oder die untersetzten Figuren mit den groben, aber interessanten Gesichtern oder auch den Faltenstil (z. B. an den beiden Mosesfiguren) zu vergleichen. Das Eisenacher Werk ist wahrscheinlich vom Lehrer des Meisters S. geschaffen und zwar wahrscheinlich wieder von einem Erfurter, denn das Epitaph des Mathes Schwengefeldt (†1577) in der dortigen Barfüßerkirche zeigt denselben Stil nur auf einer älteren, weniger sicheren Stufe[1038]. Der Aufbau des Denkmals in Rentweinsdorf erinnert außerdem an den Meister F. S., indem er ebenfalls in einen zugespitzten, geschwungenen Auszug gipfelt. Der Christustypus in Altenstein hat an Hans von Wembdings[1039] Epitaph des Bischofs Johann Georg von Zobel und der Kopf des Sebastian von Rotenhan am Epitaph des Bischofs Veit von Würzburg seine Parallele. Ein ähnliches Temperament ist Hans Werner, der ja aus derselben Gegend, wo unser Meister gewohnt hat, zu stammen scheint und seine Kunst nur viel reicher entwickeln konnte. Dessen älteste Werke stehen in Schweinfurt: das Kruzifix auf dem alten Friedhof von 1586 und das Epitaph des Wolf Christoph von Steinau (datiert 1588) in der Johanneskirche. Der spätere Bamberger und Nürnberger scheint in der unterfränkischen Reichsstadt seinen Ausgang genommen zu haben. Mit seinen beiden Selbstporträts am Schweinfurter Epitaph und am großen Forchheimer Grabmal kann das Porträt des Meisters von Ebern am Epitaph in Rentweinsdorf verglichen werden; dieser muß min-

destens zehn Jahre älter und kann deshalb vielleicht sogar der Lehrer Werners gewesen sein.

H. DER MEISTER G. B. (GEORG PRÜNN ODER BRÜNN VON MÜNNERSTADT?)

In einem Seitenraum der Dorfkirche zu Ober-Euerheim (B. A. Schweinfurt) befindet sich das Grabmal des Ritters Georg Christoph von Bibra († 1584)[1040], das in mehr als einer Hinsicht aus dem Rahmen der Lokalschule herausfällt. Erstens ist es aus einem verhältnismäßig ungewöhnlichem Material, nämlich rotem Sandstein, statt des in Nordfranken sonst gebräuchlichen gelblichen oder „grünen". Zweitens ist es, trotz seines fast lebensgroßen Adoranten, doch ein ziemlich hoch angebrachtes Hängeepitaph, während die meisten nordfränkischen Grabmäler auf dem Fußboden stehen. Drittens enthält es, als so ziemlich einziges des ganzen Gebietes, in seiner Ornamentik ausgesprochene Florismotive: Löwenköpfe mit Ringen und ionischen Kapitälen, dünne Fruchtschnüre hinter Wappen (wie am Hanauschen Grabmal Robyns), eine Arabeske mit weiblicher Maske, einen Engelkopf als unteren Abschluß der Inschriftkartusche. Viertens endlich ist es mit den Buchstaben G. B. signiert, die an keinem zweiten nordfränkischen Grabmal festzustellen sind. Aus allem scheint sich die Folgerung zu ergeben, daß es importiert sein muß — aber die Nachbargegenden, vor allem Würzburg oder Mainz, wohin Stein und Stil in erster Linie weisen, besitzen ebenfalls keine Bildhauer, deren Namen mit B. G. begännen. An Georg Brenck darf nicht gedacht werden, denn der war um 1590, wo das Grabmal entstanden ist, nur Schreiner, hat niemals in einem verhältnismäßig so großzügigen Steinstil gearbeitet und seine Initialen stets zu einem leicht erkennbaren Monogramm verflochten.

Nun hat es aber in Münnerstadt in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts einen Steinmetzen Georg Prünn gegeben, der 1613 3 Pfund 18 Pfennige „für den Taufstein auszuhauen" erhielt[1041], also eine sehr geringe Summe, die, wenn sie nicht bloß eine Abschlagszahlung war, zusammen mit dem Titel Steinmetz die Vermutung nahelegt, daß er den Taufstein nur in grobem zugehauen, dagegen nicht mit Skulpturen geschmückt habe. Diese Vermutung findet im Stil des Werkes eine starke Stütze, da die kleinfigurigen, lebhaft bewegten, malerischen Reliefs und die pikanten Cherubim ihrem ganzen Charakter nach, den Werken eines wirklichen Bildhauers, nämlich des Julius Emes, sehr nahe-

stehen, besonders dessen bezeichnetes Portal in der Deutschordenskomturei zu Münnerstadt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser die Reliefs ausgehauen und Prünn ihm nur Handlangerdienste geleistet hat. Dagegen mag letzterer, nach jener Signatur zu schließen, das freilich fünfundzwanzig Jahre ältere Grabmal in Obereuerheim wirklich gemeißelt haben, aber dann natürlich nach einem fremden Entwurf, vielleicht sogar nach einem Entwurf Robyns. Dazu paßt, daß im ehemals Bibraschen jetzt Heßbergschen Schloß neben der Kirche zur selben Zeit, wo das Grabmal entstanden ist, nämlich um 1590, eine lebhafte Bautätigkeit geherrscht hat, wovon u. a. noch zwei reich geschmückte Inschrifttafeln Zeugnis ablegen[1042]. Diese haben mehrere Details, die Löwenmasken, ionische Kapitäle und die Form der Wappenschilde mit dem Grabmal gemein, sind aber im Gesamtcharakter viel kleinlicher, sozusagen dilettantischer[1043]. Daß das Grabmal mit G. B. bezeichnet, der Name des Steinmetzen aber in der Rechnung mit P. geschrieben ist, hat natürlich nichts zu bedeuten, denn fränkische Zungen und Ohren machen bekanntlich zwischen dem „harten und weichen B" keinen Unterschied.

I. JULIUS EMES

Bildhauer zu „grosse bartorff" (Großbardorf, Dorf im B. A. Königshofen) verpflichtete sich am 3. Juni 1614 in einem zu Aschach (B. A. Kissingen) mit Valentin Echter von Mespelbrunn[1044], dortigen würzburgischen Amtmann und Besitzer von Gaibach, Breitensee und Schwarzenau, abgeschlossenen Vertrage[1045] ein Epitaphium für die Pfarrkirche zu Gaibach zu liefern, das Gehäuse von Sandstein, die Figuren und Wappen von Alabaster. Darin sollten der Besteller selbst, seine verstorbene Frau Ottilia Rauin von Holtzhausen und ein Kind dargestellt werden. Der „Abriß" wurde dem Bildhauer „zugestellt". Dieser sollte die Arbeit in Gaibach ausführen, bei seiner eigenen Kost, aber in einem „Losament", das ihm der Besteller zur Verfügung stellte und mit Holz für die Küche und Winterfeuerung versah. Als Lohn wurden ihm ausgesetzt: 200 Gulden, mehrere Malter Weizen, Korn, Gerste und Erbsen und zehn Eimer Wein[1046]. Da er eine Vorzeichnung erhielt, wurden im Vertrage der Aufbau und die Figuren des Grabmals nicht genauer beschrieben. Der Alabaster wurde in Heldburg gebrochen und durch den Echterschen Vogt in Breitensee nach Gaibach geschafft. Der Gaibacher Pfarrer schickte am 23. Mai 1615 „Carmina", d. h. Versinschriften (die inniger sind als man sonst in dieser konventionellen Zeit

zu finden gewohnt ist) zum Grabmal und meldete dabei: „es spricht aber der Bildthauer er bedörfe keines vormahlens (d. h. der Inschriften) er will es selbsten wohl abreißen, ob dem also kan ich nit wissen".

Das Grabmal ist zugrunde gegangen, nur ein paar Statuen, Adoranten, sollen noch im Schloß von Gaibach aufbewahrt werden (welches ebenfalls von Valentin Echter erbaut, jetzt den Schönborn gehört)[1047]. Das geringe Vertrauen, das Schloßherr und Pfarrer in den Bildhauer setzten und sein dörflicher Wohnsitz könnten zum Verdacht verleiten, daß es mit seinem Können nicht weit her war. Zum Glück für ihn haben sich aber mehrere kleinere Werke erhalten, die ein gerechteres Urteil ermöglichen. Emes war, nach diesen, unter allen fränkischen Bildhauern des „feinen Stils" der ausgesprochenste Kleinplastiker, ganz dem Zierlichen hingegeben, aber innerhalb seiner engen Grenzen ein Mann von tüchtigem Können, graziösem Geschmack und feinem Sinn für das Malerische.

Drei seiner Werke sind mit seinem Namen bezeichnet.

1) Das Sandsteinepitaph des bischöflich würzburgischen Kellerers Jakob Baimer und seiner Familie in der Dorfkirche zu Aschach (B. A. Kissingen) († 12. Januar 1600)[1048]. (Abb. 147.)

2) Das Portal der Kirche zu Burglauer (B. A. Kissingen) mit sehr reich umrahmtem Juliuswappen (bezeichnet: 1603 Juli / / E / / /.

3) Das Portal im Hof der ehemaligen Deutschordenskomturei, jetzt Rentamt in Münnerstadt[1050].

Außerdem können ihm die durchwegs datierten zierlichen Juliuswappen an den Kirchen in Wülfershausen (1607)[1051], Aschach (1608), Großbardorf (1615) und Großeibstadt (1614) mit ziemlicher Bestimmtheit und ein ungewöhnlich feiner Bildstock von 1629 in Sulzfeld (B. A. Königshofen)[1052] wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Als weiteres Werk kommt der erwähnte hübsche Taufstein in Münnerstadt in Frage[1053] und endlich hat Scharold die Nachricht aufbewahrt[1054], daß er, „als Bildhauer zu Münnerstadt" 1602 für das Kloster Bildhausen ein Abtswappen und sechs Leichensteine für zusammen 21 Gulden verfertigt hätte. Alle diese Werke sind (soweit sich das noch kontrollieren läßt) aus gelbem Sandstein, wirken aber zum Teil so, als ob sie aus Stuck hingetupft wären. Das Aschacher Epitaph verdient die Bezeichnung eines kleinen Meisterwerkes lockrer Technik und malerischen Stils. Seine vielen kleinen Figuren und Ornamente lösen die Fläche in ein einziges flim-

merndes Gekräusel auf. Unwillkürlich drängt sich das Wort „impressionistisch" in die Feder.

Mit unterfränkischer Art hat das so gut wie nichts mehr gemein. Der Denkmaltypus des reich geschmückten, kleinfigurigen bürgerlichen Adorantenepitaphs weist wieder nach Erfurt, wo er für die Spätrenaissance der beiden Friedemann und ihrer Genossen charakteristisch ist. Aber den Produkten dieser betriebsamen Handwerker ist das liebevolle Kabinettstück des Emes weit überlegen. Nur von einem einzigen Grabmal der thüringischen Kunstmetropole wird es übertroffen: Dem großen, höchst talentvollen Hängeepitaph des Jakob Naffzer († 1586) in der Predigerkirche[1055]. Und dieses steht ihm auch, wenigstens soweit ich sehe, von allen deutschen Denkmälern der Zeit am nächsten (ohne daß es deshalb Emes zugeschrieben werden könnte). Hier ist dieselbe Verwischung der Grenzen von Plastik und Malerei, dieselbe Annäherung der Reliefs an pastos aufgetragene, unverriebene Farben, des architektonischen Rahmens an ein flaches Wandmuster. Zwischen Figur und Ornament besteht auch hier kein Rangunterschied, sondern alles ist zu einer einzigen dekorativen Einheit, zu einem vom Licht verschmolzenen, im Lichte zitternden Fernbild geworden; zu einer überirdisch leichten Welt, in der nur die beiden Adoranten (die auch durch die schwarze Farbe ihrer Gewänder herausgehoben sind) die irdische Schwere behalten haben. Solche Bildwerke bedeuten einen der Gipfel, die die deutsche Spätrenaissance erreicht hat. Nirgends hat sie sich weiter von ihrem südlichen, romanisch-antikischen Ursprung entfernt[1056].

Die Familie Emes hat außer Julius noch eine ganze Reihe von Bildhauern hervorgebracht. Ein Wolf Emes arbeitete 1598 in der Kirche des Klosters Münsterschwarzach, ein Balthasar, der in Münnerstadt wohnte, 1654 für die Stadtkirche zu Königsberg i. Fr. den Deckel des Taufsteins mit einer Taufe Christi für 22 Gulden[1057]. Ein Nikolaus „der jüngere" aus Heustreu (einem Dorf bei Neustadt a. S.) schnitzte 1642 für die Pfarrkirche zu Münnerstadt zahlreiche Figuren und Ornamente zu einem Rosenkranzaltar (Korpus samt Zieraten, 15 Rosenkranzgeheimnisse, einen hl. Domenikus und eine Katharina von Siena, mehrere Nebenhistorien usw.[1058]); und ein Max aus Großbardorf lieferte für denselben Altar einige Figuren[1059] und schnitzte im selben Jahr 15 „Geheimnisse" (jedenfalls kleine Reliefs) um ein hängendes Marienbild[1060] in derselben Kirche. Max, Balthasar und vielleicht auch Nikolaus werden Söhne des Julius gewesen sein, so daß also hier im Norden den Dynastien der Juncker, Kern und Brenck

eine vierte fränkische an die Seite treten würde. Die oben genannten Werke dieser jüngeren Bildhauer sind sämtlich untergegangen.

K. DIE ÜBRIGEN VON VALENTIN VON ECHTER BESCHÄFTIGTEN BILDHAUER

Am 15. Juni 1615 (also ein Jahr nach dem Vertrage mit Emes) verdingte der Bruder des großen Julius zwei Künstlern, von denen bisher nur der letztere als Elfenbeinarbeiter bekannt war, einen Alabasteraltar für seine Gaibacher Kirche: Hans Schall (oder Schell) von Bremen (!) und Benedikt Herz von Nürnberg. Der „Abriß" wurde ihnen wieder zugestellt und sie mußten sich sehr genau verpflichten, den Altar in richtiger Höhe und Breite, in guten ansehnlichen Proportionen „dem Zirkhell nach" zu machen; bei eigener Kost, für 180 Gulden und 8 Eimer Wein, also wieder einen recht niedrigen Preis. Daß das Vertrauen des Bestellers zu den beiden Meistern, die man sich wirklich einmal als Wanderkünstler vorstellen darf, nicht sehr groß war, beweist „der ausdrückliche Vorbehalt", der S. „Gnaden" das Recht sicherte „jede deformirtet, defekt vnd mängell", die sich vor oder nach Aufrichtung des Werkes „an Bildhußen, wappen oder anderem" herausstellen würden, von den Bildhauern selbst auf deren Kosten „restariren, andern vnd verbessern" zu lassen. Der Altar wurde, wie die Abschlagzahlungen auf der Rückseite des Zettels beweisen, am 13. Februar 1616 fertig, ist aber spurlos untergegangen[1061].

Dagegen hat sich in Breitensee, einem anderen Besitztum Valentins, ein wahrscheinlich gleichfalls von ihm gestifteter Altar erhalten. Wäre er aus dem Material, in dem seine feinfigurigen Reliefs gedacht scheinen, nämlich aus Alabaster und nicht aus Holz, so könnte man seinen Ursprung auf dieselben Künstler zurückführen, denn er vereint in sich zwei Stile und hat in nördlichem Franken nichts Vergleichbares[1062]. Ähnlich dem Altar Meurers in St. Burkard zu Würzburg hat auch er, nach gotischen Vorbildern, ein großes Relief im Schrein, je zwei kleinere in den beweglichen Flügeln und ein fünftes im viereckigen Aufsatz. Predella und Statuen fehlen, dafür hat er aber im Schrein und in den Ecken des Obergeschosses Gespreng aus flüssig bewegten Ranken (Akanthus mit Rosetten). Das große Relief der Kreuztragung in der Mitte und das kleinere der Kreuzigung im linken Flügel zeigen den romanistischen Zeitstil in so eleganter Ausprägung, daß man sich beinahe an Hans Juncker und seinen zweiten Stil erinnert fühlt. Die anderen vier Reliefs sind dagegen unbeholfene Pro-

dukte einer deutschen Dorfphantasie. Jene haben im Hintergrunde hügelige Landschaften, diese sind vor merkwürdig altertümliche Architekturkulissen mit zahlreichen mittelalterlichen Einzelformen gestellt. Trotzdem dürfte alles von einem einzigen Schnitzer verfertigt sein, wie u. a. die Modellierung der Akte vermuten läßt. Für die Kreuzigung und Kreuztragung wird der Besteller Stiche zur Verfügung gestellt haben, das andere wird der Bildhauer selbst haben erfinden müssen. Wenn ihm dies auch wenig geglückt ist, so macht der Altar doch, wohl gerade wegen seiner bescheidenen Größe, einen guten Eindruck. Als einziger Renaissancealtar und einziges größeres Holzbildwerk der nordfränkischen Gegenden hat er außerdem eine besondere lokalhistorische Bedeutung. Als sein Urheber kommt außer jenen Schall und Herz noch ein gewisser Wendel Dornberger, Bürger und Bildhauer zu Heldburg in Frage, der aus seinen heimischen Alabasterbrüchen das Material für das Gaibacher Epitaph an den Echterschen Vogt in Breitensee lieferte (für 27 Gulden 6 Pfund 2 Pfennige)[1063].

L. DER MEISTER DER MÜNNERSTÄDTER TONAPOSTEL (A. G.?)

Zu den eigentümlichsten fränkischen Bildwerken aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges gehören die lebengroßen Statuen, die in der Pfarrkirche zu Münnerstadt auf Steinkonsolen des frühen 15. Jahrhunderts stehen. Schon ihr Material, Terrakotta, kommt sonst in der unterfränkischen Renaissance nicht vor, und noch mehr überrascht ihr betont gotisierender Stil. Beides erklärt sich zweifellos daraus, daß es sich um Ersatzstücke für zerstörte Originale von zirka 1410 handelt. Sieben Apostel sind nämlich noch im ursprünglichen Zustande erhalten, als charakteristische Denkmäler des beginnenden „Realismus" und des lockeren weichen Gewandstils nach 1400[1064]. Vier von ihnen stehen im Chorabschluß und fallen hier schon durch ihr etwas größeres Format ins Auge. Die drei anderen Simon, Jakobus Minor und Barnabas, sind im nördlichen Seitenschiff. Die übrigen neun sind dagegen wohl bei einer der Verwüstungen, die die Kirche im großen Kriege erlebte, zugrunde gegangen, und vielleicht um 1642, wo jene Bildhauer Martin Meiland, Nikolaus und Max Emes Altäre schnitzten, durch die jetzigen ersetzt worden. Einer jener Meister könnte auch die Tonfiguren gearbeitet haben, wenn nicht ein großes Monogramm aus den Buchstaben A. und G., das dem bekannten Stecherzeichen Aldegrevers nachgebildet ist, unterhalb einer der Konsolen[1065] auf einen anderen, sonst wieder unbekann-

ten Meister hindeuten würde. Dieselben Buchstaben finden sich nämlich auch an einem Epitaph an der Außenwand der Kirche, das einem Kleriker Andreas Plathis († April 1643) gewidmet ist. Der Adorant hält ein offenes Gebetbuch und in dessen Seiten ist jenes Monogramm, daneben freilich aber auch die überraschende Jahreszahl 1904 zu lesen (verschrieben aus 1604? oder Hinweis auf eine Renovation?). Als Objekt der Andacht ist die Kreuzabnahme dargestellt, deren Figuren in Gesichtszügen und Gewandstil den Tonaposteln recht ähnlich sind.

Diese selbst gehören sicherlich zu den merkwürdigsten Beispielen der archaistischen Strömung, die sich durch die deutsche Plastik des frühen 17. Jahrhunderts zieht. Das mit pedantischer Sorgfalt angezogene gotische Gewand hat aber den Zeitgeist in keiner Weise bannen oder bändigen können. Die gesuchte Annäherung zu den sanftmütigen Gotteskindern von 1410 hat dem zerrissenen und prahlerischen Geschlecht von 1640 keine Erlösung von sich selber gebracht: Durch die Löcher der Maske schauen die friedlosen Augen[1066].

ANHANG

*

ANMERKUNGEN

[1] Ein mittelrheinischer Bildhauer hat, wie Pinder (Mittelalterliche Plastik Würzburgs, S. 156) nachgewiesen hat, die beste Statue der Jahrhundertmitte, die Madonna am Hauptportal der Marienkapelle geschaffen. (Abbildung Pinder, Tafel 56 und Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, Fig. 207.)

[2] Ed. Toennies, Tilman Riemenschneider (Straßburg 1900). Die Beziehungen des Meisters zum Blaubeurner Altar (Gregor Erhart) sind von W. Vöege aufgedeckt worden. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, Band II, S. 11 ff.)

[3] Die Manuskripte gehören heute, mit einer einzigen Ausnahme, dem „Historischen Verein von Unterfranken und Aschaffenburg" (dessen Archiv und Sammlungen in der Würzburger Residenz untergebracht sind). Es sind acht Bände und Hefte von sehr verschiedenem Aussehen. Hier eine kurze Übersicht ihres Inhalts:

1) M. S. f. 35. Auf dem Deckel: „1470. In Diesem Register ist der satz des Obern Rahts vnd die meister so anfenger vnd handthaber der Bruderschaft des Sande Lucas gewese" darunter das Monogramm des Malers Jacob Cay und „Renovatum anno MDLXXVII mit dem großen farbigem Wappen der Zunft. Es enthält auf Pergamentblättern die erste Ordnung von 1470 und Zusatzbestimmungen von 1488, 1513, 1517, 1543, 1544, 1571.

2) M. S. f. 36. Auf dem Deckel: „500.1" (= 1501). „Register der meyster vnd knaben in sant lucas bruderschaft . . . Auch die Dotten die auß de' brude'schaft verschiden sein vnd dies register hat gemacht vnd geschriben Hans Wagenknecht (Maler) mit hylf hansen Zirbels glasers bede geschworne meyster . . . gescheen in fünfzehnhundert vnd im ersten jar." Es enthält auf den ersten acht Blättern Namen von Meistern und ihren Lehrjungen bis 1533. Dann auf Blatt 10 und 11 eine Totenliste, die 1501 begonnen und von verschiedenen anderen Händen bis 1558 fortgeführt worden ist (in ihr u. a. auch die Namen Tilmann Riemenschneiders und seiner vier Frauen). Endlich auf Blatt 12—19 eine vereinfachte und mit einigen Zusätzen versehene Abschrift der Ordnung aus M. S. f. 35.

3) M. S. f. 38. Register, angelegt 1534 von den Geschworenen Hans Stang, Glaser und Georg Riemenschneider, Schnitzer. Als Quelle für die Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts am ergiebigsten, da es auf Blatt 2 bis 22 die Namen der Meister enthält, die von Anfang des Jahrhunderts bis 1588 in die Bruderschaft aufgenommen worden sind, mit genauer Angabe des Aufnahmetages; a) Blatt 25 bis 48 die Namen ihrer Lehrknaben (bis Anno 1587); b) Blatt 49 bis 50, einige Verordnungen, wie es mit den Kerzen der Bruderschaft (die bei Gottesdiensten und Prozessionen gebraucht wurden) gehalten werden soll; c) Blatt 53 die Namen der 1534 der Zunft angehörenden Meister; d) Blatt 63 und 64, eine anfangs genaue, dann schlecht weitergeführte Totenliste; e) Blatt 90 bis 93, die von den beiden Geschworenen neuverfaßte „Ordnung".

4) M. S. f. 33. Auf dem nicht zugehörigen Deckel steht „Schuldbuch" (bezieht sich auf 1502). Darin liegt ein Heft: „Register Eynnemens vnnd augßebens" für das Jahr 1569. Notiert sind u. a. zahlreiche Ausgaben bei Zusammenkünften der Zunft zur Schlichtung eines Streites zwischen dem Bildhauer Baûmhauer und der Witwe seines Kollegen Kistner.

5) M. S. f. 105. (Dickes Heft mit vielen leeren Blättern.) Es enthält zunächst auf einigen Blättern die Namen von Gesellen, die sich verpflichtet haben, „dem satz nach zu arbeiden" (d. h. die Zunftordnung anzuerkennen) 1602/34. Dann nach vielen weißen Blättern: „zu Strafende hanndlung" (d. h. Strafzahlungen usw. der Meister für Übertretung von Verordnungen) und die Namen der Geschworenen, beides durcheinandergeheftet, von den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts bis ins 17. Jahrhundert hinein (mit vielen Lücken).

6) M. S. q. 43. „anno 1600 haben . . . Jacob Büchner Glaser und Ambrosius Scheffer Maler dieses Buch wiederumb erneuert." Das schön gebundene Manuskript enthält ein Verzeichnis der 1600 schon verstorbenen Meister, das bis 1632 von anderen Händen fortgeführt worden ist. 1656

ist das Buch nochmals „renoviert" worden, aber als ausschließlich für die Glaser bestimmtes Personalienbuch (der letzte Name eines verstorbenen Glasers hat die Jahreszahl 1725). Die Ordnung der selbständig gewordenen Glaserschaft ist in einem M. S. q. 52 enthalten.

7) M. S. f. 44. (Stattlich und schön gebunden.) Auf Blatt 2 wird erzählt, daß „die Mahler vndt Bildhauer dem Ersten Marty an. 1652 gentzlichen von den Glasern abgesöndert vndt Separirt" worden wären und dementsprechend ein neues Personalien- und Statutenbuch bekommen hätten. Das erstere liegt in diesem Bande vor. Es enthält die Namen der aufgenommenen Meister und ihrer „Jungen" von 1567 bis 1654, auf Blatt 38 aber eine Klage des „obern Rats" von 1686, daß die Maler- und Bildhauerbruderschaft ganz auseinandergefallen sei und eine Mahnung, sich wieder zusammenzuschließen.

8) M. S. q. 50. (Gut gebunden und kalligraphisch auf Pergament geschrieben.) „Satz vnd Ordtnung der Mahler und Bildhauer", die diese nach ihrer Trennung von den Glasern erhalten haben. Von späterer Hand ist in den Titel die Jahreszahl 1643 hineingeschrieben worden, wohl irrtümlich, da ja die Trennung erst 1652 erfolgte.

Zu diesen acht Manuskripten kommt als neuntes ein dünnes Heft, das aus dem Nachlasse des Würzburger Kunstforschers Becker († 1859) ins Germanische Museum zu Nürnberg gekommen ist, wo es die Nummer Hs 7020 schm. 2° (Beiwort „Malerzunft") trägt. Es enthält unter der Überschrift „Die nomen der maler vnd glaser" auf Blatt 1 bis 4 ein im Jahre 1501 angelegtes Namensverzeichnis der Würzburger Maler, Glaser und Bildhauer, welche von späteren Händen bis zum Jahre 1642 fortgeführt worden ist (wegen der Vollständigkeit wichtig). Blatt 5 bildet das Titelblatt zur zweiten Abteilung, einem Verzeichnis der Lehrlinge aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (nur kurz). Beigeheftet ist eine Abschrift der Totenliste von 1600 (nach q. 43). Das ganze ist abgedruckt von Hans Bösch in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums, 1890, März/April.

[4] Die Vereinigung der Maler, Bildschnitzer und Glaser in einer Zunft ist im 15. Jahrhundert auch sonst in Deutschland üblich. Vgl. Isphording, Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts (Bonn 1912) S. 24.

[5] Im Nürnberger Manuskript.

[6] Numerisch haben die Bildhauer während der ganzen Dauer der Zunft nur eine geringe Rolle neben den Glasern und Malern gespielt. Nach der Liste des Nürnberger Manuskripts, die wie es scheint, alle Meisternamen von 1470 bis 1642 umfaßt, hat die Zunft im Ganzen neben 91 Glasern, 62 Malern und einigen Glasmalern nur 23 Bildhauer zu ihren Mitgliedern gezählt. Dieses Ergebnis ist überraschend, denn nach den vorhandenen Denkmälern sieht es so aus, als ob Würzburg stets Plastik und nur hin und wieder auch Gemälde produziert hätte. Freilich wird eine Hauptbeschäftigung jener Maler gerade das Fassen der Bildhauerarbeiten gewesen sein.

[7] M. S. f. 35 und f. 36.

[8] Außerdem wird in diesem Jahre eine Schuldenangelegenheit geregelt.

[9] M. S. f. 38. Die Ordnung ist auf Blatt 90 ff. verzeichnet.

[10] Dieses Buch von 1534 scheint im Unterschied zu den von 1470/88 der Zunft nicht von der Obrigkeit, den obern Rat vorgeschrieben worden, sondern spontan aus ihr selbst heraus entstanden zu sein.

[11] M. S. f. 35 und 36. An „Neuerungen" hat es in den Jahrzehnten der beginnenden Renaissance und sich ausbreitenden Reformation allerdings nicht gefehlt.

[12] 1544 ist in M. S. f. 35 noch der Fall eines Malers Hans Hofmann behandelt, dessen eheliche Geburt angezweifelt wird, dem aber der Bischof, weil er viele Kinder hatte, weiterzuarbeiten erlaubt. Dabei wird aber vom Rat von neuem betont, daß nur ehelich Geborene in die Zunft aufgenommen werden dürfen.

[13] M. S. f. 35.

[14] M. S. f. 44 und q. 50.

[15] Da die Zunft immer aus fast doppelt soviel Malern bestand als aus Bildhauern, um 1650 sogar nur aus ersteren, so ist es begreiflich, daß in den Büchern alles, was die Maler betrifft, besonders ausführlich behandelt ist. (1654 wurde Zacharias Juncker d. J. als Bildhauer aufgenommen, gleichsam um die Gattung zu erhalten: er wohnte nicht in Würzburg, sondern in Miltenberg.)

[16] Das Meisterstück der Maler ist wieder eine Pietà, „weil in diesem Stück Nacket, gewandt, Landschaft, Glorie begriffen" sind; es soll jedoch „keines ohn daß andre mangiere, sondern alles nach der gebühr malerisch (!) der Kunst gemeß gemacht werden. Hier wird vielleicht zum erstenmal ein Lieblingsausdruck der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit gebraucht: „malerisch", und zwar, wie es scheint, gerade im Sinne von einheitlich, zur Einheit verschmolzen.

[17] Sie ist noch jetzt erhalten (im Luitpoldmuseum).

[18] Die Sitte, die Fassaden der Häuser zu bemalen, war also in Würzburg im 16. und 17. Jahrhundert ähnlich verbreitet wie etwa in Augsburg. Heute hat sich von diesen Dingen nichts erhalten als die paar Reste von Fresken an der alten Universität und dem Rathause (letzteres neuerdings häßlich renoviert).

[19] Ich habe mich mit ihr in meinem Buch „Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540" beschäftigt (Leipzig 1912).

[20] Ich brauche hier zum Teil Ausdrücke aus dem anregenden Buche Karl Schefflers „Der Geist der Gotik" (Leipzig, Insel-Verlag 1917).

[21] Fr. Th. Klingelschmitt: „Ein Mainzer Madonnenrelief von 1484" (Kalender „Hessen-Kunst" 1914) und derselbe: „Magister Valentinus." Wiesbaden 1918.

[22] Grabmäler Ludw. v. Hutten in Arnstein und Bischof Lorenz v. Bibra in Würzburg (Bruhns, Grabplastik Tafel VII und VIII und S. 47 ff.).

[23] Äbtissin Leonrod aus Kitzingen, Gräf. v. Rieneck in Grünsfeld usw. (Bruhns, a. a. O. Tafel II und VI S. 16 ff. und S. 45).

[24] Toennies a. a. O. S. 41.

[25] Tilmann Riemenschneider heiratete in erster Ehe 1485 die Witwe des Goldschmiedes Ewald Schmidt, Anna. Diese brachte ihm drei Söhne mit: Georg, Hans und Claus. Die beiden letzteren wurden ebenfalls Goldschmiede, Claus erwarb 1508 das Meister- und Bürgerrecht. Den Bildhauer Georg mit dem ältesten Stiefsohn zu identifizieren geht schon deshalb kaum an, weil dann jener erst als Mann von mindestens 42 Jahren Meister geworden wäre. Vor allem aber ist es eine von Lockner gefundene Notiz in den Steuerrechnungen von 1522, die mit aller Deutlichkeit beweist, daß Tilmann auch leibliche Söhne gehabt hat, von denen allerdings zwei merkwürdigerweise auch Georg und Hans hießen. Anna Schmidtin starb im Februar 1495. Um Ostern 1497 war Tilmann mit einer zweiten Anna Rappoltin wieder verheiratet, wurde im November 1504 mit dieser zusammen in die Bruderschaft der Ratsherrn aufgenommen, muß aber bald darauf wieder Witwer geworden sein. Denn 1507 heiratete er zum drittenmal, und zwar die Schmiedswitwe Margarethe Würzbach; endlich 1520/21 zum viertenmal eine zweite Margarethe, die ihn überlebte. Alle vier Frauen, zwei Annen und zwei Margarethen, sind in der Totenliste des Zunftbuches M. S. f. 36 verzeichnet. Diese Liste enthält aber nur die Namen von Meistern und ihren Frauen. Aus der ersten Ehe hatte Tilmann eine Tochter Gertrud, aus der zweiten, wie es scheint, fünf Kinder, drei Söhne und zwei Töchter, die beiden letzten Ehen scheinen unfruchtbar gewesen zu sein. — Alle diese Notizen, wie auch die meisten der auf Georg Riemenschneider bezüglichen, verdanke ich Lockner, der mir damit Ergebnisse mühsamster Forschungen im Stadtarchiv Würzburg zur Verfügung gestellt hat.

[26] Über diese durch die sog. Packschen Händel verursachte Steuer vgl. Friedrich Stein, Geschichte Frankens, 2. Band (Schweinfurt 1886), S. 33/34.

[27] M. S. q. 43.

[28] Ein Relief des Marientotes im städtischen Luitpoldmuseum, das im „Führer" durch diese Sammlung (S.38) mit den Nothelfern zusammengebracht wird, ist schwerlich von derselben Hand.

[29] Ihre Liste kann durch ein Rittergrabmal in der Pfarrkirche zu Iphofen ergänzt werden, das des Jörg v. Knotstadt († 1533), das im Aufbau und Ornamentik besonders dem Grabmal Ellein in Heidingsfeld nahesteht, in der Behandlung der Rüstung aber dem Denkmal Hohenrechberg in Marktbreit.

[30] Vollständig in der Luft schwebt der Name „Lorenz Helfer" oder Helferich von Schneeberg in Sachsen 1546, der sich in der Bildhauerliste in Scharolds „Würzburg und seine Umgebung" 1836 findet.

[31] M. S. f. 38 (Blatt 2, 28, 63) sowie H. s. 7020, im Germanischen Museum S. 2.

[32] H. s. 7020, Blatt 1 und 9. H. Wagenknecht war Maler, aber Schüler des Schnitzers Hagenfurter und Lehrer des Schnitzers Mor ((Nürnb. H. s. 7020). Außerdem war er Baumeister des Domstifts (Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 218), mit welchem Titel aber (nach Lockners aufklärender Mitteilung) keine Architektentätigkeit, sondern nur die Führung der Baurechnungen und dergleichen verbunden war.

[33] M. S. f. 36, Blatt 6 und 10 und f. 38, Blatt 3 und 28.

[34] H. S. 7020, Blatt 1.

[35] Nach freundlicher mündlicher Mitteilung.

[36] Über den Künstler hat Felix Mader ein Buch geschrieben (München 1905), worin die meisten seiner Werke abgebildet sind. Dort möge man die Beschreibung der Denkmäler nachlesen. Alle vier unterfränkischen sind auch sonst an mehreren Stellen reproduziert. 1) Das Denkmal Conrads v. Thüngen (Phot. Gundermann-Würzburg und Dr. Stödtner-Berlin) bei Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 233, im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 70, Henner, Altfränkische Bilder, 1900, Heßdörfer, Der Dom zu Würzburg (1907), S. 41. Die Herkunft dieses Denkmals aus Eichstätt ist durch den berühmten Chronisten Würzburgs Lorenz Fries überliefert. Mit Hering identifiziert worden ist der Autor zuerst von Henner (im Kalender „Altfränkische Bilder" von 1900). 2) Das Denkmal Friedr. v. Brandenburg (Phot. Gundermann), Henner 1900, Heßdörfer, S. 116. 3) Das Denkmal in Arnstein (Phot. Gundermann), Unterfränkisches Inventarwerk, Band VI, Tafel II. 4) Das Kenotaph Huttens in Würzburg (Phot. Gundermann), Heßdörfer, S. 78, Friedrich Leitschuh-Würzburg (Seemanns „Berühmte Kunststätten", Band 54, 1911), S. 49; Dehio und v. Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 16. Jahrhundert. Tafel 53.

[37] Nach Abbruch der Kirche bei der Säkularisation bis auf das Mittelrelief zugrunde gegangen. Dieses jetzt in der Kirche von Rupertsbuch (vgl. Mader S. 31). Zu beachten ist auch der Moritzbrunner Altar, den Hering ebenfalls für Hutten gearbeitet hat (jetzt im Bayrischen Nationalmuseum, Mader S. 29).

[38] Vollständig neu sind das ganze Relief (der Bischof adoriert den Gnadenstuhl in Wolken), die seitlichen Pilaster mit den vorgesetzten Halbsäulen, die zwei oberen Wappenengel und die Schrifttafel. Das übrige ist alt, aber überarbeitet, am echtesten einer der unteren Wappenengel. Wenn das Epitaph heute sehr stumpf und flau wirkt, so trägt daran die Schuld der Bildhauer Schleglmünig, der es im Würzburger Atelier Behrens Ende des vorigen Jahrhunderts in der angegebenen Weise „restauriert" hat (vgl. Lockner, „Ein Schlußwort an Herrn Professor Leitschuh", 1912, S. 6).

[39] Die Augsburger Plastik ist leider bisher noch nie mit tieferer Teilnahme bearbeitet worden. Die Dissertation von W. Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs 1902, behandelt den Gegenstand nur ganz oberflächlich. Die Arbeit von Schröder im Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen 1897 und 98, gibt ebenfalls nur eine kurze Zusammenstellung. Der Aufsatz von Mader über den Meister des Mörlin-Epitaphs (Christliche Kunst 1907, S. 159) befaßt sich nur mit einem Einzelproblem. Was B. Riehl in seinem Buch „Augsburg" (Seemanns „Berühmte Kunststätten", Band XXII, 1903) geschrieben hat, ist wertvoll, hält sich aber in dem engen Rahmen, der ihm vorgeschrieben war.

[40] Wölfflin, Die klassische Kunst (5. Auflage), S. 198.

[41] Über die beiden Peter Dell und Thomas Kistner habe ich schon 1913 einen Aufsatz veröffentlicht im „Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg", Band LV. Er enthält nur eine Zusammenstellung der meisten ihrer Werke und einige kurz charakterisierende Sätze. Ich glaubte die Meister in dieser Arbeit nicht übergehen zu dürfen.

[42] M. S. f. 38. Hier ist auf der Rückseite von Blatt 25 eine Liste von zwölf „Knaben" (Lehrlingen) Riemenschneiders gegeben, die aus dem Zunftbuche von 1501 in das von 1535 herübergenommen worden ist. Toennies a. a. O. S. 16, Anm. 6, hat die Stelle so aufgefaßt, als ob im Jahre 1501 alle Lehrjungen gleichzeitig beim Meister gearbeitet hätten. In Wirklichkeit handelt es sich um eine Aufzählung aller Lehrlinge überhaupt, die seit jenem Jahre die Werkstatt besucht haben. (Ich bin in meinem Aufsatz von 1913 Toennies gefolgt und erst durch Lockner auf den Irrtum aufmerksam gemacht worden.) Da der Name Peter Dells der vorletzte ist, so ist er wahrscheinlich erst nach 1520 bei Riemenschneider gewesen.

[43] Vgl. die Altäre in Schneeberg, Wittenberg und Weimar und die ihnen verwandten Gemälde in Gotha, Leipzig, Prag, auf der Wartburg usw. — Heinrich der Fromme residierte in Freiberg.

[44] M. S. f. 38.

[45] M. S. f. 105.

[46] Städtische Baurechnung dieses Jahres im Würzburger Stadtarchiv.

[47] (Freundliche Mitteilung Lockners.) Ich habe das Stück unter den Steinwerken des Depots gesucht, aber nicht finden können.

[48] Unterfränkisches Inventarwerk, Band I, S. 154 (Kreisarchiv Würzburg, Gotteshausrechnungen Nr. 13 844). Er wird hier „Meister Petter Bildhauber von Würtzburg" genannt.

[49] M. S. f. 38, Blatt 33 (vgl. auch Scharold in seinen Materialien zu einem „Würzburg-Fränkischen Künstlerlexikon", Manuskriptband in der Würzburger Universitätsbibliothek).

[50] M. S. f. 38, Blatt 63 und M. S. f. 36. In der Totenliste von F. 36 sind außer Barbara Delin „schnitzerin" noch zwei andere Frauen des Namens genannt: Regina 1552 und Juliana (dies der letzte Name der Liste). Da sonst nur Meistersfrauen, nicht aber Töchter aufgeführt sind, so müßte erstere etwa die zweite Frau des alten und letztere die erste Frau des jüngeren gewesen sein.

[51] Von S. 38: Die Buchstaben sind stets ineinander geschlungen (vgl. die Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 113).

[52] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 113 und in meinem Aufsatz im Archiv des historischen Vereins, Band LV (Phot. Gundermann).

[53] Vgl. hierüber Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet (Leipzig, Hiersemann, 1907, S. 69 ff.).

[54] Abbildung Bruhns, Grabplastik, Tafel II und Unterfränkisches Inventarwerk, Band II, S. 171.

[55] Abbildung Bruhns, a. a. O. Tafel VI und Badisches Inventarwerk, Band IV,2 auf Tafel II.

[56] Das mausohrige Tier mit der kahlen Stirn und der zierlich gekämmten langsträhnigen Mähne pflegt das Wappen oder den Helm seines Herrn zu halten, ihm die Schuhe zu lecken, oder sich auch aufmunternd brüllend nach ihm umzuwenden. Es kommt zum erstenmal an Tilmanns Frühwerk, dem Grabmal Eberhard von Grumbach († 1487) in Rimpar vor, geht dann auf Jörg Riemenschneider über, der es, wie alle Figuren seines Vaters, etwas dicker und länger macht, dann auf P. Dell d. Ä., und von diesem wieder auf seine Schüler und Enkelschüler. Erst der Florisstil der Osten und Robyn hat das langlebige Wesen aus der Würzburger Grabplastik verjagt.

[57] Abbildung Bruhns, a. a. O. Tafel XI und Inventarwerk, Band I, S. 27.

[58] Über Leinberger hat als erster G. Habich im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1906, S. 123 ff., einen Aufsatz veröffentlicht. Neu gefundene, bedeutende Werke (besonders im Bayerischen Nationalmuseum) haben seitdem den Ruhm dieses Meisters sehr erhöht.

[59] Abbildung Habich, S. 128/130.

[60] Daß es Dell gehört, habe ich in meinem Aufsatz von 1913 nachgewiesen. Die Zuschreibung ist seitdem von J. L. Sponsel im Führer durch das Grüne Gewölbe (1915, S. 9) und von Habich in dem Aufsatze im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918 akzeptiert worden.

[61] Abbildung bei Habich, a. a. O. auf Tafel .

[62] Große Reiterschlacht im Breitformat (33½ mal 48 cm) Römer zu Pferde unter Scipio kämpfen gegen Karthager zu Fuß. Die Komposition soll von Raphael oder Giulio Romano herrühren. Der Stich ist signiert Ant. sal. exc. Bartsch hält Marco da Ravenna, nicht Marc Anton für den Meister. Agostino Veneziano hat das Blatt im Gegensinn kopiert und den Reitern die Richtung gegeben, die sie auch bei Dell haben. Sein ebenfalls vorzügliches Blatt hat bei Bartsch die Nr. 212. (Unter Marc Anton.)

[63] Über den Gegensatz von „Leben und Form" vgl. Georg Simmel, Rembrandt S. 65 ff.

[64] Abbildung bei Habich im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918, S. 142. Der riesige Nimbus und verschiedene Kriegerfiguren darunter dürften durch Altdorfers Holzschnitt, B. 47 (datiert 1512), angeregt sein (Abbildung Tafel XXIV bei Hermann Voß, A. Altdorfer und W. Huber, Meister der Graphik, Band III, Leipzig 1910).

[65] Abbildung bei Habich im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918, S. 143.

[66] Abbildung und genaue Beschreibung in W. Josephis großen Katalog der Bildwerke des Germanischen Museums (Nr. 520) auf Tafel LIX (Phot. Müller, Nürnberg).

[67] Abbildung und genaue Beschreibung im großen illustrierten Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums, Band IV (bearbeitet von W. Voege 1910), S. 130; außerdem in meinem Aufsatz im Archiv des historischen Vereins 1913 (Phot. Gustav Schwarz, Berlin).

[68] Die Buchstaben sind hier nicht zu Monogrammen verflochten, sondern nebeneinander gestellt, im übrigen aber genau so geschnitten wie in den erzählenden Reliefs.

[69] Abb. 5 in Habichs angeführtem Aufsatz (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen) abgebildet. Das Relief Knauer außerdem im Kataloge der Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin. Nr. 136 (Cassirer und Helbing).

[70] Alle vortrefflich abgebildet in Habichs Aufsatz.

[71] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 162 (Phot. Gundermann).

[72] Mangelhafte Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV, 2, S. 40 (1898).

[73] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band VI, Tafel I.

[74] Abb. 4 meines Aufsatzes im Archiv des historischen Vereins, Band LV (1913).

[75] An beiden sind neben dem Gesicht Gottvaters die griechischen Buchstaben *M* und *Ω* angebracht, statt der allein sinnvollen *A* und *Ω*.

[76] Abb. 3 meines Aufsatzes von 1913 a. a. O. (Phot. Gundermann). Dasselbe Ehepaar hat ein zweites Grabmal in der Kirche von Bibergau (B. A. Kitzingen, das ich leider nicht kenne (Inventarwerk, Band II, S. 70). Es hat im Gegensatz zum Würzburger kniende Figuren.

[77] Abbildung Inventarwerk, Band XII, S. 189 und Bruhns, Grabplastik, Tafel IX.

[78] Abbildung Inventarwerk, Band XII, S. 71 und Heßdörfer, a. a. O. S. 44 (hier wörtliche Wiedergabe der Inschrift. Phot. Gundermann). — Auf den Vergleich dieses Denkmals mit seinem Vorbilde, dem Epitaph Konrads von Thüngen, bin ich schon in meinem Aufsatz von 1913 ausführlicher eingegangen, so daß ich mich hier zum Teil wiederholen muß.

[79] Ausgabe von Ludwig S. 930 (Inventarwerk, Band XII, S. 72).

[80] Daß gerade dieser Apostel (den die Buchstaben S. P. kennzeichnen) gewählt ist, beleuchtet, wie so vieles in den Werken Dells, den protestantischen Geist des damaligen Würzburg, der um 1545 so stark war, daß er sich selbst am Grabmal eines Bischofs nicht zu verstecken brauchte.

[81] Fehlt in meiner Liste von 1913. Mader, im Inventarwerk, Band XII, S. 198, hat es ohne rechten Grund in die Werkstatt J. Riemenschneiders verwiesen.

[82] Abbildung bei R. Pfister, Das Würzburger Wohnhaus im 16. Jahrhundert (Heidelberg 1915), Tafel V.

[83] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 165.

[84] Die einzige in Frage kommende ältere Kanzel scheint in Maria Sondheim bei Arnstein gewesen zu sein: Von ihr haben sich aber nur zwei Reliefs mit den Evangelisten Johannes und Lukas

erhalten — Werke aus der Zeit von zirka 1530, von guter Arbeit, aber einer sonst in Franken nicht mehr nachzuweisenden Hand (Abbildung, Inventarwerk, Band VI, S. 25).

[85] Abbildung im Inventarwerk, Band IX, S. 25 (Phot. Berning Lohr).

[86] Der herbe Riemenschneidermund der Frau v. Lauter kommt ähnlich bei der Frau von Baldersheim in Aub vor. Der Aufbau des Grabmals erinnert an die Grabmäler Grumbach in der Würzburger Franziskanerkirche und Eltlein in Heidingsfeld, die körnigen Füllungen ähneln den dortigen Ornamenten.

[87] M. S. f. 38.

[88] M. S. f. 105. Scharold, dem ich in meinem Aufsatz von 1913 gefolgt bin, hat in seinen Collektaneen über den jüngeren Dell mehrere Angaben, die entweder nachweislich falsch (wie die, daß er 1554 Geschworener gewesen) oder nicht mehr zu kontrollieren sind (daß er 1566 einige Ofenfüße für den Domprobst Neustätter gearbeitet hätte).

[89] M. S. f. 105.

[90] Originalrechnung als S. 436 in Scharolds Collektaneenband (Universitätsbibliothek Würzburg) eingeheftet. Zum Teil wörtlich mitgeteilt in meinem Aufsatz von 1913.

[91] Die betreffende Stelle in dem Würzburger Domkapitelprotokoll ist von Amrhein gefunden und in einer Rezension im „Fränkischen Volksblatt" vom 30. Juli 1917 mitgeteilt worden. Die von mir aus stilistischen Gründen 1913 ausgesprochene Zuschreibung hat damit ihre Bestätigung durch die Akten erhalten.

[92] Lockner hat den Namen Peter Dell d. J. in den städtischen Steuerbüchern bis ins Ende der sechziger Jahre verfolgen können.

[93] „petter Dell Bildhauer hatt seinen jungen Kilian Sorgen wieder aufgenommen (M. S. f. 38, Blatt 33).

[94] Dieser Name findet sich auf Blatt 35 des M. S. f. 38, ist aber doppelt ausgestrichen. Mit Hanns Rott ist wahrscheinlich niemand anders als der schon vorher genannte Hans Rodlein gemeint.

[95] Ein andrer Eger von Creglingen war zur selben Zeit Lehrling bei Sem Schlör in Hall, vgl. Demmler, Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses (Straßburg 1910), S. 245.

[96] Wollf Pop oder Bop ist nach dem Nürnberger Zunftbuch 1573 in Würzburg Meister geworden.

[97] Alle Namen im M. S. 38. In der Liste der Jungen die Scharold in seinen Collektaneen gibt, ist der wichtigste, Rodlein, nicht genannt. Dagegen ein Heinrich Keut, mit dem wohl der Schüler des älteren Dell Heinrich Krist gemeint ist. Christoph Eger heißt bei ihm Stephan Eger.

[98] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 73 und Heßdörfer, S. 45.

[99] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band VI, S. 33.

[100] Abb. 5 meines Aufsatzes im Archiv des historischen Vereins, Band LV.

[101] Die Signatur auf einem Steine am untern Rande ist im Badischen Inventarwerk, Band IV,3 S. 162, nicht erwähnt. Phot. Heer, Tauberbischofsheim.

[102] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVII, S. 44 (keine Abbildung).

[103] Diese beiden Stücke fehlen in meiner Liste von 1913.

[104] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band VII, S. 145.

[105] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band II, S. 35.

[106] Zusammen mit Nr. 8 abgebildet im Unterfränkischen Inventarwerk, Band VI, Tafel IX.

[107] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band X, Fig. 100 (fehlt in meiner Liste von 1913).

[108] Ebenso wie das Mergentheimer Denkmal besprochen bei K. Köpchen, „Die Grabplastik in Württembergisch-Franken (Hallesche Dissertation, 1909).

[109] Abbildung Henner, Altfränkische Bilder. 1920.

[110] Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 241, ist fälschlich die Jahreszahl 1595 angegeben.

[111] Fehlt in meiner Liste von 1913.



[112] Das Schrimpfsche Grabmal ist schon von Nagler (Die Monogrammisten, Band II, S. 504) für den jüngern Dell in Anspruch genommen und seitdem oft in Verbindung mit seinem Namen erwähnt worden (Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band I, 1905, S. 331; Adelman, Tilmann Riemenschneider [Walhalla, S. 105]; Demmler, Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses, S. 177; Leitschuh, Würzburg, S. 152). Dehio hat ihm die Ehre erwiesen, es zusammen mit dem gleich zu nennenden Solmsschen Grabmal auf einer Tafel seines Mappenwerkes abzubilden (Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst des 16. Jahrhunderts, Tafel XVII).

[113] Abbildung Hessisches Inventarwerk, Kreis Erbach (1891), S. 232 (Text 233).

[114] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band I, S. 89.

[115] Abbildung bei Dehio und v. Bezold a. a. O. (ebenso wie das Schrimpfsche Denkmal, unter Weglassung des Aufsatzes). Ferner bei Henner (Altfränkische Bilder, Jahrgang 1904) und Heßdörfer (Der Dom zu Würzburg, S. 74). Auf die Ähnlichkeit des Denkmals mit dem Sandbacher hat schon G. Schäfer im Hessischen Inventarwerk 1891 hingewiesen.

[116] Abbildung beider Denkmäler im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 49.

[117] Fehlt in meiner Liste von 1913. K. Köpchen, a. a. O., hat das Denkmal besprochen.

[118] Fehlt in meiner Liste von 1913, ebensowenig erwähnt waren dort 38 und 39. Das Grabmal auf der Salzburg ist wahrscheinlich identisch mit dem 1559 „restaurierten", d. h. neu gemeißelten Stiftergrabmal des Pfalzgrafen Hermann († 1164) aus Kloster Bildhausen, das 1825 auf die Salzburg gebracht wurde (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 59).

[119] Abbildung VI in meinem Aufsatz im Archiv des historischen Vereins 1913.

[120] Mit am hübschesten ist die Bekrönung des Denkmals Stephan Zobel in Darstadt, wo zwei sehr saftig gerollte Akanthusvoluten eine kleine weibliche Büste zwischen sich bergen.

[121] Diese Sätze sind fast wörtlich meinem Aufsatz von 1913 entnommen.

[122] M. S. f. 38.

[123] ebenda.

[124] Kreisarchiv Bamberg, Ebracher Akten 488 (119).

[125] M. S. f. 33.

[126] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band VIII, S. 257 (Phot. Gundermann).

[127] In meiner Liste von 1913 nicht genannt. Im Inventarwerk, Band I, S. 90, ist die Signatur nicht erwähnt.

[128] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, Fig. 85.

[129] Abbildung ebenda, Fig. 91.

[130] Amrhein hat die betreffende Stelle in der erwähnten Rezension im „Fränkischen Volksblatt" vom 30. Juli 1917 publiziert. Darnach bewilligt in der Sitzung vom 2. September 1564 das Würzburger Domkapitel das Gesuch „des Herrn Hoffmeisters zu Bambergk", daß „seinem lieben Herrn vettern Martin von Wisentaw Dhomherrn seligen, ein gehauens steinbildtnus so er albereit hab fertigen lassen, bey seiner Ehrwürden begrabnus ime Capittelhauß vffgericht" würde. In demselben Aufsatz erwähnt Amrhein ein im Jahre 1565 im Domkreuzgang aufgerichtetes, jetzt nicht mehr vorhandenes Epitaph des bischöflichen Leibarztes Dr. Joh. Synopius. Er meint, „daß es jedenfalls auch von Thomas Kistner gefertigt war". Die Gründe, die ihn zu dieser Annahme veranlaßt haben, teilt er leider nicht mit. Es ist zu beachten, daß Kistner im Jahre 1569 starb.

[131] Eine sehr mangelhafte von der Seite aufgenommene Abbildung bei J. Jäger, Die Klosterkirche zu Ebrach (Würzburg 1903), S. 120. Im Text, S. 125, ist fälschlich angegeben, daß der Nachfolger Rosas, Abt Hölein, das Denkmal gestiftet hätte. Rosa starb aber erst 1591 und hat sich sein Grabmal schon im vierten Jahre seiner Regierung bestellt.

[132] Vgl. Anhang.

[133] Früher als hier kommen in Unterfranken freistehende Säulen nur noch an dem Grabmal Wolfskeel in Lindflur von 1563 vor.

[134] M. S. f. 38 und 105.

[135] Der Name steht unter den Füßen der Figur, ist deshalb schwer zu lesen, lautet aber wohl doch Schet oder Schel nicht Gehet, wie es im Unterfränkischen Inventarwerk, Band III, S. 50, heißt.

[136] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, Fig. 83.

[137] Nur Beschädigungen wollen verziehen sein: Dem Ritter fehlen die Hände, dem Kruzifix ein Fuß und ein Unterschenkel.

[138] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 270.

[139] Abbildung im Inventarwerk, Band VII, Fig. 106 und Band XII, Fig. 218 und 212.

[140] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, Fig. 213 (Phot. Gundermann). Im Text S. 268 „dem Meister des Domschulportals und der Gebsatel-Epitaphe" zugeteilt. Das Domschulportal gehört aber in einen andern Zusammenhang.

[141] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XV, Fig. 165, S. 187.

[142] Der zuerst Verstorbene der drei Brüder ist der bekannte Humanist Sebastian von Rotenhan, dessen Tapferkeit aus der Geschichte des Bauernkrieges bekannt ist und den auch Gerhard Hauptmann in seinem „Florian Geyer" eingeführt hat.

[143] Schnebach stammte nach dem Zunftbuch M. S. f. 38, Blatt 12 aus „Thresem", was von Scharold (Würzburg und seine Umgebung, 1836, S. 170) als „Dresden" gelesen worden ist, vielleicht aber auch Theres (Untertheres) am Main bedeuten kann. Dieser Ort liegt nicht allzuweit von Ebern.

[144] Abbildung im Inventarwerk, Band XV, S. 59, Fig. 47. In meinem Aufsatz von 1913 über die beiden Dell und Kistner habe ich dieses Denkmal fälschlich Kilian Sorg zugeschrieben: Die Ähnlichkeit zwischen dem Ritterkopf in Ebern und dem des Bischofs Fuchs von Rügheim in Bamberg ist in Wirklichkeit gering — Photographien hatten mich getäuscht.

[145] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band III, S. 89 (Fig. 60).

[146] Unterfränkisches Inventarwerk, Band III, S. 89, hat Mader das Grabmal dem Meister des „Denkmals für Bischof Melchior Zobel" (also Peter Dell d. J.) gegeben, mit dem es aber, außer dem Zeit- und Lokalstil, nur nebensächliche Dinge gemein hat.

[147] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band IX, Fig. 56.

[148] Das Rotenhansche Grabmal im Domkreuzgang ist in der Tat von Mader im Inventarwerk, Band XII, S. 111/12 als Werk Kistners angesprochen worden.

[149] Nicht Schwäbisch-Hall, wie sich Mader im Inventarwerk, Band XII, S. 110, Anmerkungen, verschrieben hat.

[150] M. S. f. 38. Im M. S. f. 44, Blatt 4 heißt es dagegen: „anno domini 1568 Hatt Veit Baumhauer Bürgker und Bilthauer sein Stückh gemacht." Hier liegt aber sicher ein Schreibfehler vor. da Baumhauer schon 1566 Geschworener wurde.

[151] M. S. f. 38 und Scharold, Collektaneen, Blatt 64.

[152] Demmler, a. a. O., S. 136ff. und Rott, „Die Kunst am Baden-Durlacher Hof" (Karlsruhe 1917), S. 35 und 36. Bezeichnete Werke Leonhards sind das Grabmal Herter in der Stiftskirche zu Stuttgart 1563 und die Brunnen zu Leonberg und Reutlingen 1566 und 1570. Seine umfangreichste ist die Tumba Herzogs Christof in der Stiftskirche zu Tübingen. Er starb in dieser Stadt 1604.

[153] M. S.

[154] Scharold erzählt noch in seinen Collektaneen, Blatt 119, von Baumhauer: „Er lebte gleichzeitig mit dem Maler Jakob Cai, dessen vertrauter Freund er war. Es scheint beinahe nicht dem leisesten Zweifel zu unterliegen, daß er es war, der das Bildnis dieses Malers in Holz geschnitten hat und dessen beygesetztes Monogramm BL der Ritter von Barth nicht entziffern konnte." Der erwähnte Holzschnitt ist mir nicht bekannt, ebensowenig die Quelle, aus der Scharold seine Nachricht hat.

[155] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, Fig. 81. Hier auf Seite 110 Baumhauer zugeschrieben.

[156] Stehende Adoranten sind in der Würzburger Grabplastik der Renaissance nur hier und am Denkmal Fronhofen an der Franziskanerkirche zu finden. In Nordfranken kommt das Motiv häufiger vor.

[157] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, a. a. O.

[158] Abbildung im Inventarwerk, Band XV, S. 61 und Henner, Altfränkische Bilder, 1906.

[159] Etwas undeutliche und kleine Abbildungen beider Denkmäler und wörtliche Mitteilung der Inschriften bei G. Hofmann, „Die Pfarrkirche in Scheßlitz" (Zeitschrift Frankenland, 1918, Heft 2). Als Künstler ist hier vermutungsweise Hans Werner genannt, der aber nichts mit ihnen zu tun und überhaupt erst 1586 zu arbeiten begonnen hat.

[160] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, Fig. 80, und Henner, Altfränkische Bilder, 1897. Phot. Gundermann.

[161] Vgl. Pinder, „Mittelalterliche Plastik", Würzburg 1911, S. 118. Dieses ikonographisch interessante Motiv scheint in der deutschen Plastik auf den Mittelrhein und die Maingegend beschränkt zu sein. Es kommt in Würzburg noch zweimal vor (Nordportal der Marienkapelle und Relief vom Hof Rödelsee im Luitpoldmuseum), und außerdem in Königshofen i. Gr., Laudenbach, Wimpfen i. Th., Oppenheim und Hirschhorn.

[162] Vgl. über Coeke und Vredeman: Hedicke, Cornelis Floris, S. 321 ff. und 128 ff. und Galland, Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei, Frankfurt 1890, S. 108 ff. Über Hans Blum (der aus Unterfranken, nämlich aus Lohr, stammte, aber als Bautheoretiker nur in Zürich nachzuweisen ist) das Buch von Ernst von May (Heft 124 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1910).

[163] Phot. Gundermann.

[164] Badisches Inventarwerk, Band IV,1, S. 291. Hier auch Abb. nach Zeichnung. Noch ungenauere, nur für das Ornament brauchbare Abbildungen bei Ortwein, Deutsche Renaissance, Band II, Abteilung 16, Tafel 13 und 14. Phot. Bernhard Wehnert, Wertheim (Postkarte).

[165] Abbildung u. a. Leitschuh, Bamberg (Berühmte Kunststätten).

[166] Der geflochtene Korb mit Früchten und Blättern auf dem Kopf einer Herme ist durch P. Flötner in die deutsche Kunst eingeführt worden. (Vgl. das Prunkbett, Fig. 13, bei Reimers, P. Flötner, München 1890.) Er findet sich dann bei Holbein, Erasmus im Gehäus vor 1540 und im Vitruv des Rivius von 1547/48.

[167] Stich B. 304 von 1536. Abbildung mit den Figuren im Brieger Schloß zusammen bei Brinckmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche (Straßburg 1907), Tafel VI.

[168] An den Schranken in der Fürstengruft zu Emden (Schulwerk). Abbildung Hedicke, Cornelis Floris, Tafel XLVI und S. 147.

[169] Abbildung nach Zeichnung bei R. Pfister, Das Würzburger Wohnhaus (Heidelberg 1915). S. 38. Herrn Juwelier Guttenhöfer danke ich auch an dieser Stelle für die Erlaubnis, jene Herme und andere alte Architekturteile in seinem Hause besichtigen zu dürfen.

[170] Das Mainzer Epitaph (Phot. Krost) scheint an Ort und Stelle keine Verwandten zu haben. Ich habe oft gemeint, es entweder dem Würzburger oder Bamberger Meister zuschreiben zu können (an Baumhauer erinnern die Figuren des Hauptreliefs), bin aber doch immer wieder davon abgekommen, weil die Ornamentik schon allzu niederländisch ist.

[171] Scharold nennt in „Würzburg und seine Umgebung", 1836, S. 170, noch zwei Bildhauernamen: Christoph Schnieburg (1565) und Hermann Schuster (1579). Ersterer ist aber wohl nur ein Lesefehler (Christoph Schnebach), der zweite soll einen „Formschneider" bezeichnet haben, ist mir aber nirgends in den Archivalien begegnet.

[172] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 76. Ich kenne das Denkmal nur nach diesem Bilde. Das Inventarwerk nennt in derselben Dorfkirche noch fünf weitere Epitaphe

aus den Jahren 1538/82 (zwei von Mitgliedern von der Familie Biberern, die andern von Seinsheims). Sie gehören jedenfalls auch in die Würzburger Schule, dürften aber nach der Kürze der Inventarnotizen zu schließen, kaum bedeutend sein. Ich bin leider nicht dazu gekommen, diesen etwas abgelegenen Ort zu besuchen.

[173] M. S. f. 38. Blatt 30. Der Name wird hier zweimal genannt: einmal als „Clas rebholz“ und gleich darauf als „Nikolaus Reybholz“.

[174] M. S. f. 38.

[175] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band II, S. 240.

[176] Abbildung ebenda, Band XIX, Fig. 99.

[177] M. S. f. 105.

[178] Die vier Rittergrabmäler dieser Kapelle (darunter zwei gute von 1505 und 1520) stammen, nach Leitschuh, Bamberg, S. 160, aus der profanierten Dominikanerkirche zu Bamberg.

[179] Abbildung bei Ortwein, Deutsche Renaissance, Band VI, Abteilung Franken, Blatt 43 bis 46. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.

[180] Bamberger Kammerrechnungen, Band 1565/66 (Bamberg, Kreisarchiv): „dreihundert fl. Meister Kilian Sorgen Bildhauer von Bischof Georgen hochlöbl. sel. Gedächtnus Epitaphio in Stein zu hauen und zu machen, mit ihm nach Erkenntniss der Werkleut also verglichen.“ (Abgedruckt bei J. Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, S. 49, Nürnberg 1827.)

[181] Vgl. A. Brinkmann, Praktische Bedeutung der Ornamentstiche. Straßburg 1907. S. 77 und Tafel XIX. Ferner Ortwein, Deutsche Renaissance, Band VI, Abteilung Schlesien, Blatt 40.

[182] M. S. f. 105.

[183] Vgl. Aug. Amrhein, Archivinventare der katholischen Pfarreien in der Diözese Würzburg, S. 434 (Archiv der Pfarrei Lohr). Die hier genannte Frau Lauthern ist wahrscheinlich jene 1543 verstorbene Elisabet von der Lauther, deren schönes Grabmal im Kapitel Peter Dell d. Ä. besprochen ist. Dieses ist selbstverständlich nicht das 1579 verakkordierte, welches ein Grabstein mit Stehfigur und Eckwappen war.

[184] Vgl. das Kapitel „Erhard Barg“ im zweiten Teil.

[185] Abbildung aller vier Denkmäler im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX, Fig. 50, 52, 55, 56 (zum Teil phot. von Samhaber in Aschaffenburg). Außer diesen vier Denkmälern besitzt die Stiftskirche aus den siebziger Jahren noch das viel frischere, auch aus anderem Stein gearbeitete des Ritters Philipp Brendel von Homburg († 1573). Dies ist eine Arbeit desselben Meisters, der das große Brendelsche Familiengrabmal im Mainzer Dom gemacht hat, wohl des Endres Wolf von Heilbronn (nach der begründeten Vermutung Fr. Schneiders in dessen schriftlichem Nachlaß, Fasz. 50,1, Nr. 16, in der Mainzer Stadtbibliothek).

[186] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 83 und Badisches Inventarwerk, Band VIII, 2, (Heidelberg), Fig. 297/99.

[187] Nach meinen Notizen dürften noch folgende zwei Grabmäler in diesen Zusammenhang gehören: 1. das sehr beschädigte des ritterlichen Ehepaars Engelbert und Dorothea Halber († 1566) unter der Empore der Marienkirche zu Hanau und 2. das des Deutschmeisters Hund von Wenkheim in der Gruft der Schloßkirche zu Mergentheim. Beide erinnern an Kistner, sind aber vorgeschrittener im Stil. Meine verblaßten Erinnerungsbilder lassen ein genaueres Urteil nicht zu.

[188] Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV, 1, Tafel XVIII, genaue Beschreibung S. 292/94.

[189] Da die Figuren nur als Glieder der Dekoration genossen werden wollen, vermag ich sie nicht für „verunglückt zu halten“ (vgl. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band III, S. 251).

[190] Auf einem Täfelchen am Fuß des Kreuzes MB. Da das V gleichsam negativ nur als Lücke zwischen M und B gegeben ist, so kann es leicht übersehen und das Monogramm als M. B. gelesen

werden. Die Inschrift ist verwittert: Nach dem Inventarwerk soll die Familie des Wertheimer Bürgers Clemens Leußer († 1572) dargestellt sein.

[191] Vgl. Badisches Inventarwerk, Band IV, 1, Abbildung Ortwein, a. a. O. Band II, Abt. 16, Tafel XII (Phot. Gundermann). Die übrigen hier genannten Wertheimer Denkmäler sind auch von Wehnert, Wertheim, in Postkartenformat photographiert.

[192] Das einzige Frührenaissanceportal unserer Gegend, das mit dem Wertheimer an charaktervoller Schönheit sich messen kann, ist im Schloß zu Mespelbrunn: Es zeigt die Bildnisse der Eltern des Bischofs Julius und ist von 1569 datiert. Wer sein Schöpfer war, vermag ich nicht zu sagen.

[193] Niedermeyer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, 2. Auflage 1864, S. 266 ff. Nirschl, Die Universitätskirche zu Würzburg 1891, S. 7 ff. Leitschuh, Würzburg, S. 159/60.

[194] Meine Auffassung von Bischof Julius und dem „Juliusstil" deckt sich in der Hauptsache mit der R. Pfisters in dessen vortrefflicher Dissertation: „Das Würzburger Wohnhaus im 16. Jahrhundert", Würzburg 1914 (in Buchform erschienen Heidelberg, Verlag Winter, 1915).

[195] Leitschuh, Würzburg, S. 160.

[196] Pfister, S. 35, hebt als eines der Merkmale des Juliusstils seine „relative Schmucklosigkeit" hervor. Die einfacheren Gebäude verzichten in der Tat auf alles eigentliche Ornament und wirken nur durch Türme, Giebel und durch Farbenkontraste. Die reicheren treiben großen Aufwand mit Skulpturen, konzentrieren sie aber auf ganz wenige Punkte, gewöhnlich nur aufs Hauptportal (Universität und Juliusspital in Würzburg, Dettelbach usw.).

[197] Vgl. Friedr. Stein, Geschichte Frankens, Band II, S. 70.

[198] Da eine chronologische Übersicht der niederländischen Bildhauer, die im Zeitalter der Renaissance in oder für Deutschland gearbeitet haben, bisher noch nirgends gegeben worden ist, mag sie hier zum erstenmal versucht werden.

1) Der unbekannte Schöpfer des Lettners in St. Marien im Kapitol zu Köln zirka 1517 (Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Band VII, 1, Abt. 1; 1. Band, S. 229 ff., Tafel XX usw.).

2) Der unbekannte Schöpfer der Fürstengruft zu Emden 1548 (nach Hedicke, Cornelis Floris, S. 147, ein Schüler des Jakob Colyn de Nole von Utrecht).

3) Cornelis Floris von Antwerpen. Liefert das Dorotheen-Epitaph nach Königsberg 1549, das Grabmal König Friedrich I. für Schleswig 1552, die Grabmäler der beiden Kurfürsten von Schauenburg im Kölner Dom zirka 1556—61, das Grabmal Herzog Albrechts für Königsberg 1570 (vgl. Hedicke, Cornelis Floris).

4) Alexander Colin von Mecheln, 1558—59 am Ottheinrichsbau in Heidelberg, seit 1562 in Innsbruck (Maximilians Grabmal), 1564—89 Kaisergrabmäler in Prag, 1584—87 Fugger-Grabmal in Augsburg. († 1612 in Innsbruck.) (Artikel von H. Tietze im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler, Band VII.)

5) Anton von Zerroen meißelte in Antwerpen das Grabmal des Kurfürsten Moritz für den Dom zu Freiberg 1558—63 (vgl. Sächsisches Inventarwerk, Band Freiberg, S. 39 ff.).

6) Wilhelm van den Broeck (Paludanus). Alabasteraltar aus der Dominikanerkirche in Augsburg im Maximiliansmuseum 1566 (vgl. Thomas Machall-Viebrook in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1919, Februar/März).

7) Heinrich Hagart (Schüler des Floris). Arbeitet 1561—64 das Grabmal des Edo Wiemken in Jever (Hedicke, Cornelis Floris, S. 147 und Tafel).

8) Philipp Brandin von Utrecht, 1563—94 in Wismar ansässig. Von ihm mehrere Grabmäler dort und im Dom zu Güstrow (Hedicke, S. 132/33 und Mecklenburgisches Inventarwerk, Band II, S. 203 ff. und Band IV, S. 213 ff.).

9) Wilhelm Vernucken wird noch von C. Scherer (Der niederländische Bildhauer Vernucken in hessischen Diensten. Repert. s. S. 15. 1908) ebenfalls zu den Ausländern gerechnet, R. Klapheck hat aber nachgewiesen, daß er und sein Vater Heinrich aus Kalkar stammten (Der Meister des Schlosses Horst, Berlin 1918, S. 84 ff.).

10) Gerard Hendriksz von Amsterdam kam zirka 1572 nach Kiel, arbeitete hier bis 1578, ging dann nach Danzig, wo er 1582 starb. Werke von ihm scheinen sich nicht erhalten zu haben (vgl. Galland, Geschichte der holländischen Bildnerei und Baukunst, S. 147). Wird auch Heinrich Gerhard genannt.

11) Willem Danielsz van Tetrode, ein von den Schriftstellern seinerzeit hochgerühmter Künstler. War in seiner Jugend in Rom, wurde um 1570 Hofbaumeister des Kurfürsten von Köln. Sein plastisches Hauptwerk war der untergegangene Hochaltar der Oude Kerk zu Delft (1568—71). Erhalten hat sich, wie es scheint, nichts von ihm, nur zeitgenössische Stiche geben eine Vorstellung von seinem schon sehr barocken Stil (Galland, S. 143—46).

12) Ein bisher dem Namen nach unbekannter Schüler des Floris in Breslau (Epitaph E. Schilling [† 1563] und anderes in St. Elisabeth usw.; vgl. Dehio, Handbuch, Band II, S. 60 und Schlesisches Inventarwerk, Band I).

13) Elias Godefroy v. Cambrai († 1569) und sein Schüler Adam Beaumont arbeiteten 1569/70 das Grabmal des Landgraphen Philipp des Großmütigen in Kassel (Dehio, Handbuch, Band I, S. 155 und Inventarwerk von Hessen-Nassau).

14) Peter Osten von Ypern. 1571 in Alken an der Mosel, dann in Mainz, 1577 in Würzburg; bis zirka 1595 nachweisbar.

15) Georg Robyn von Ypern. 1575 kurfürstlich mainzischer Baumeister, bis 1590 in Deutschland nachzuweisen; war auch Bildhauer.

16) Johann Robyn von Ypern. Kommt zwischen 1576—78 nach Mainz, 1582 nach Würzburg, kehrt vor 1600 in die Heimat zurück.

17) Jakob Mayor von Cambrai. Wird 1590 Bürger von Mainz (H. Schrohe, Aufsätze und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte).

18) Johann Gregor van der Schardt (Jan de Zar), der Meister der Imhoffschen Tonbüsten im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. 1570 in Nürnberg nachweisbar (R. A. Peltzer im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Band VIII, 1916/18, S. 198 ff.).

19) Jakob Roment aus Kalkar (also wenigstens ein Halbniederländer) ist seit 1583 in Stuttgart nachzuweisen, wo er einen Teil der Büsten am ehemaligen Lusthause meißelte († 1611). (Demmler, Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses, S. 195/96, Anm.)

20) R. Stockmann aus Antwerpen. Arbeitet 1588 die Kanzel in der Peterskirche in Rostock, außerdem wohl auch die Kanzeln der Marienkirche und Jakobikirche ebenda (Mecklenburgisches Inventarwerk, Band I A., S. 108 ff.).

21) Gillis de Rivière und Niccolo Pippi von Arras galten früher für die Schöpfer des Wandgrabmals für Herzog Wilhelm V. († 1592) in der Lambertikirche zu Düsseldorf. In Wirklichkeit ist dieses von einem Kölner, Gerhard Scheben, gemacht worden (vgl. F. Küch, Beiträge zur Kunstgeschichte Düsseldorfs in den Beiträgen zur Geschichte des Niederrheins, Band IX, 1899, S. 64 ff., und Richard Klapheck, Die Baukunst des Niederrheins, Berlin 1915, S. 199, mit Abbildung).

22) Robert Coppens (Nachahmer des Floris) wohnte 1594—96 in Lübeck, nennt sich am Grabmal des Herzogs Christoph von Mecklenburg im Dom zu Schwerin. 1595 (Mecklenburgisches Inventarwerk, Band II, Tafel I und S. 558).

23) Peter Candid (de Witte) aus Brügge (?). 1586 nach München berufen. Stirbt hier 1628. Alle seine beglaubigten Werke sind Gemälde. Es werden ihm aber — wahrscheinlich zu Unrecht — auch die Entwürfe zu zahlreichen Skulpturen, besonders in München, zugeschrieben (P. Rée, P. Candid und Aufsatz von J. Baum im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künste, Band V).

24) Friedrich Sustris war Malerdekorateur, Stukkateur und bayrischer Hofbaumeister (zirka 1586 Grottenhof der Residenz usw.). E. Bassermann-Jordan (im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1906, S. 83 ff.) hat ihm auch den Entwurf zum Perseusbrunnen im Grottenhof zugeschrieben (vgl. hierzu den vorzüglichen Aufsatz von P. Frankl im Münchner Jahrbuch, Band X, 1916/17, S. 1 bis 63).



25) Hubert Gerhard von Herzogenbusch. Zirka 1581 in Augsburg, 1584 in München; 1588 Gruppe des hl. Michael an der Fassade der gleichnamigen Kirche in München, 1589 Visierung zum Augustusbrunnen in Augsburg, zirka 1596 ff. Kaiser Ludwig-Grabmal in München. Sein neuester Biograph gibt ihm fast alle bedeutenderen Münchner Skulpturen um 1600 (Peltzer in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" 1918).

26) Adrian de Vries von Haag, 1593 in Prag, 1596—1602 in Augsburg, 1603—28 wieder in Prag, dazwischen 1620—23 in Stadthagen für den Grafen von Schaumburg tätig (Conrad Buchwald. Adrian de Vries, Leipzig 1899).

27) Paulus van Vianen aus Utrecht, seit 1596 in Utrecht, seit 1603 bei Kaiser Rudolph II.; Goldschmied, Medailleur, Bildhauer und Maler.

28) Franz Aspruck aus Brüssel, seit 1598 in Augsburg und Prag tätig (vgl. über beide W. Voege im Großen Katalog des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums 1910, S. 176 u. 181).

29) Wilhelm Bart aus Gent meißelte 1593 den Kamin in der Roten Stube des Danziger Rathauses und 1602 mit 21 Lübecker Steinmetzen die Dachgalerie ebenda.

Italiener gründeten in Kursachsen eine Kolonie: G. M. Nosseni († 1620) aus Lugano und sein Gehilfe (Gießer) Carlo di Cesare aus Florenz (W. Mackowsky, G. M. Nosseni in Gurlits Beiträgen zur Bauwissenschaft 1904). Eine zweite italienische Kolonie wurde durch Hans Fugger ins Land gerufen: 1574 Girolamo Campagna, 1580—83 Al. Vittoria, 1570—90 Carlo Pellago, ferner die Stukkatoren Castello (G. Lill, H. Fugger und die Kunst, Leipzig 1908).

[199] Nirschl, a. a. O. S. 20, Anmerkung.

[200] Jg. Gropp, Collectio novissima Sriptorum et rerum Wirceburgensium (Frankfurt 1741), S. 506.

[201] G. Gradmann hat diese Notiz in den Ordinariatsprotokollen von 1609 (Würzburger Ordinariatsarchiv) gefunden (vgl. ihr Buch S. 53 ff.). Auf die sehr inhaltsreichen und wertvollen Ausführungen über den Alabaster im 16. und 17. Jahrhundert in dieser Arbeit sei hier besonders aufmerksam gemacht (Gradmann, Kern, S. 250 ff.).

[202] Korrespondenz des Landgrafen Georg wegen seines Grabmals (Akten im hessischen Haus und Staatsarchiv zu Darmstadt). Exzerpte J. Baums in Fr. Schneiders schriftlichen Nachlaß fasc. 51, 1 (4, g) in der Mainzer Stadtbibliothek. Vgl. auch H. Wagner in den Blättern für Architektur und Kunsthandwerk I (1888), Nr. 13.

[203] Vgl. den Aufsatz von Felix Mader: „Die Bildhauer Philipp und Wilhelm Sarder" im 25. Jahrgang der Zeitschrift „Das Bayerland" S. 505 und 511 (mit acht Abbildungen).

[204] Alle diese Angaben sind dem genannten Aufsatz Maders entnommen. Das Wirsbergsche Denkmal ist abgebildet in dessen Aufsatz, ferner im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 75 und bei Heßdörfer, a. a. O. S. 48.

[205] Die Figur wird in der Rechnung ausdrücklich als Bartholomäus bezeichnet (der Bildhauer Rodlein bekam, als das Grabmal aufgerichtet war, den Auftrag, „das gewand zu bessern an Sanct Barthelms an dem aufgerichtenem Epithaphium"). Vgl. Mader, S. 507, Anm. 2. Damit ist Niedermayers (a. a. O. S. 309) schauerliche Deutung, daß der in Gotha durch Schindung hingerichtete Feind des Hochstiftes Wilhelm von Grumbach gemeint wäre, widerlegt — und das Denkmal seines letzten, abenteuerlich-„kulturhistorischen" Reizes beraubt.

[206] Mader hat es denn auch im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 190, bereits Sarder zugeschrieben.

[207] a. a. O. S. 511. Ich entnehme seinem Aufsatz, der leider in einer Zeitschrift steht, die außerhalb Bayerns kaum bekannt ist, noch folgende Daten: Philipp Sarder trat 1532 bei Jakob Murman in Augsburg in die Lehre, wurde 1538 Meister und siedelte 1569 nach Eichstätt über — wie Mader glaubt, um dort den Altar des Bischofs von Schaumburg († 1590) zu arbeiten (der Stil verweist aber dies Werk in die neunziger Jahre). Wilhelm war sein Sohn und hat bis in die letzten Jahre des Jahrhunderts gearbeitet. Unter seinen Werken sind die beiden Würzburger noch die erträglichsten, die übrigen stehen im Eichstädter Dom und seinen Nebenräumen (Epitaph Wirsberg,



Neuneck und Leonrod). Ferner in Plankstetten, Berching, Hirschau (in der Oberpfalz) und Ingolstadt.

208 Sie werden im Archiv des Spitals aufbewahrt. Es sind vier dicke Bände und neun dünne, schmale Hefte. Die ersteren enthalten die Einnahmen und Ausgaben der eigentlichen Baujahre 1576—79 und sind nach Wochen eingeteilt, aber so, daß das Jahr schon Anfang Dezember beginnt (denn das erste Register ist im Dezember 1575 angelegt worden). Die Eintragungen sind schnell hingeworfen und zum großen Teil sehr schwer lesbar. Der verstorbene Kaplan des Juliusspitals, Dr. J. Hefner, hat sie für das Inventarwerk der Stadt Würzburg durchgesehen, sich aber leider die Arbeit zu leicht gemacht. Seine Notizen enthalten nicht nur zahlreiche Fehler, sondern auch eine ganze Reihe direkter Erfindungen und stehen dadurch im krassesten Gegensatz zu dem übrigen Text jenes Inventarbandes, der dank der Gewissenhaftigkeit Maders sehr zuverlässig ist. Die neun schmalen Hefte (Litterarien Nr. 8516—8524) enthalten: 1) Die Ausgaben für die Ausschmückung des Spitals vom Juni 1580 bis Ende Februar 1581 (Nr. 8517—19; 8516 enthält nur eine Summierung der Ausgaben für 1579). 2) Weitere Ausgaben 1582 und 1583 (Nr. 8520—22) ohne Künstlernachrichten. 3) Bauregister Oberdürrbach „de annis 79/82" (Nr. 8523). 4) Einige andere unwichtige Ausgaben des Spitals (Nr. 8524). Für die Kunstgeschichte wichtig sind nur die vier dicken Bände und die drei erstgenannten Hefte. Letztere sind von anderer Hand kalligraphisch geschrieben. Bei der Entzifferung mehrerer besonders schwieriger Stellen hat mir Herr Archivrat Dr. A. Sperl in freundlichster Weise geholfen.

209 Liber communis von Mainz (Würzburger Kreisarchiv) Nr. 1, S. 212. Die betreffende Stelle ist von dem ehemaligen Würzburger Kreisarchivar Göbl dem verstorbenen Prälaten Schneider mitgeteilt worden in einem Brief vom 18. September 1901, der jetzt als Nr. 15 im Faszikel 50, 1, in Schneiders „schriftlichem Nachlaß" in der Mainzer Stadtbibliothek liegt. Über seinen Inhalt vergleiche weiter unten. — Die Erlaubnis zur ausgiebigen Benutzung des Schneiderschen Nachlasses ist mir 1917 von der Mainzer Stadtbibliothek bereitwillig erteilt worden, wofür ich besonders Herrn Prof. Heidenheimer zu Dank verpflichtet bin.

210 Alle diese Nachrichten stammen aus einem französischen Brief des Herrn De Saegher, „Archiviste" der Stadt Ypern vom 13. März 1907 an Prälat Schneider (schriftlicher Nachlaß Faszikel 50, 1, Nr. 11). Da dem Untergang aller Werke Robyns schließlich auch der Untergang seiner Vaterstadt Ypern gefolgt ist, so werden wahrscheinlich die Quellen De Saeghers nicht mehr existieren.

211 Brief von M. Rooses an Schneider vom 13. Mai 1906 (schriftlicher Nachlaß Faszikel 50, 1, Nr. 2 und 3).

212 Vasari, Deutsche Ausgabe, Band VI, S. 167.

213 Liber communis der Stadt Mainz, wie oben.

214 Klemm, Württembergische Baumeister usw., S. 163 (Württembergische Vierteljahrshefte 1882). Dehio, Handbuch, Band III, S. 254.

215 Würzburger Universitätsarchiv, Bauakten A, 1582/91 (A I, 1) (vgl. Leitschuh, Würzburg, S. 163). In den Protokollen des Würzburger Domkapitels (Würzburger Kreisarchiv) findet sich eine weitere hierhergehörige Nachricht. Am 7. Mai 1582 berichtet der Domdechant, der Bischof habe noch nicht überdacht, wie der Bau der Universitätskirche ausgeführt werden sollte: Der Plan des Mainzer Baumeisters gefalle ihm nicht, er wolle den Baumeister der Fugger, der vorteilhaft und billig zu bauen verstehe, nach Würzburg kommen lassen (die Stelle charakterisiert vortrefflich die Baugesinnung des Bischofs: auf Billigkeit kommt es ihm an, nicht auf Qualität).

216 Aus dem Brief De Saeghers an Schneider (schriftlicher Nachlaß Faszikel 50, 1, Nr. 11).

217 Excerpt Julius Baums in einem Brief an Schneider vom 12. März 1907 (Faszikel 51, 1 des schriftlichen Nachlasses).

218 Klemm, Württembergische Baumeister usw., S. 344 und Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg.



[219] Dillenburger Kammerrechnung von 1590, Blatt 107 (Wiesbadener Staatsarchiv), laut freundlicher Mitteilung von Herrn Justizrat Dr. Gessert.

[220] Brief De Saeghers an Schneider.

[221] Mainzer Zeitschrift 1910, S. 31.

[222] Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 518, Anm. 1 heißt es: „Daneben (d. h. neben Osten) wird Meister Hans von Schlüsselfeld erwähnt (4. Januar 1577)." Ich habe mich vergeblich bemüht, in den Eintragungen dieses Tages oder irgendwo anders die Bezeichnung „von Schlüsselfeld" zu finden. Es ist mir auch unklar, aus welchen Wörtern Dr. Hefner diesen Namen herausgelesen haben könnte. Ebensowenig habe ich den Bildhauer „Bossel" entdecken können, den Hefner als dritten Meister erwähnt. Hoffentlich werden diese Gespenster nicht ebensolange in der Literatur herumspuken wie das Phantasiegebilde, oder richtiger der Lesefehler des Professor Nirschl, der „Mainzer Bildhauer Johann Fabri", der angeblich mit Johann Robyn zusammen gearbeitet haben soll.

[223] Die betreffende Stelle gehört zu den am schwersten zu entziffernden.

[224] An Baulichkeiten hat sich außerdem ein Nebengebäude erhalten (vgl. Pfister, Das Würzburger Wohnhaus im 16. Jahrhundert).

[225] Das eine von zirka 1330 ist heute im Hofe des Bürgerspitals eingemauert, das andere von zirka 1350 ist in das Luitpoldmuseum gekommen (Abbildung des ersten bei Leitschuh, a. a. O. S. 117, des zweiten ebenda S. 118 und bei Pinder, „Mittelalterliche Plastik Würzburgs", Tafel XXV).

[226] Leitschuh, Würzburg, S. 160.

[227] Der Name lautet in allen Akten „Osten" und nicht Ost, wie er bei Schrohe, a. a. O. S. 81, und daraufhin auch im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 86 und S. 519 genannt wird.

[228] Aus dem Brief De Saeghers an Prälat Schneider (schriftlicher Nachlaß Faszikel 50, 1, Nr. 11).

[229] Das Denkmal ist jetzt im Bonner Provinzialmuseum. Die Signatur lautet: „M. Petrus Osten faciebat." Osten war damals also schon fertiger Meister.

[230] Die häufige Erwähnung des Denkmals in den Bauregistern des Spitals muß auffallen, da es ja eigentlich nichts mit diesem Unternehmen zu tun hatte. Wahrscheinlich war dem Mainzer Meister eine Hütte auf dem Bauplatz als Atelier angewiesen. Außerdem wurde er wohl durch dieses große Werk von den Arbeiten, die er für das Spital übernommen hatte, abgehalten. Jedenfalls ist er nicht etwa für das Grabmal aus den Geldfonds des Spitals bezahlt worden; von den sechs Notizen, die sich in den Bauregistern auf das Epitaph beziehen, erwähnen nur zwei Zahlungen von je 5 Gulden. Wieviel das ganze Werk gekostet hat, ist nicht bekannt.

[231] Es bekam also nur ein Lehrjunge Lohn, die andern arbeiteten umsonst.

[232] Vgl. auch Inventarwerk, Band XII, S. 519, Anm. 1.

[233] Dr. Hefner, Notiz im Inventarwerk, Band XII, S. 519, Anm. 1, nennt: „58 Weibskopf, 15 Mannskopf, 13 Rosen, 1 Rose in Rollwerk" — ich weiß nicht, wo er diese Angaben gefunden haben kann.

[234] Schneiders schriftlicher Nachlaß Faszikel 50, 1, Nr. 11.

[235] Mainzer Dompfarrbuch (vgl. Schrohe, a. a. O. S. 81).

[236] Der Brief liegt bei den umfangreichen Akten zu diesem Grabmal im großherzoglichen Archiv in Darmstadt (vgl. H. Wagner in den „Blättern für Architektur und Kunsthandwerk", Jahrgang I, 1888, Nr. 13 und Schneiders schriftlicher Nachlaß Faszikel 51, 1, k).

[237] Die Durchpausung der Originalunterschrift „Maister Petter Osten Bilthauer" liegt einem Brief bei, den Julius Baum am 27. März 1907 an Prälat Schneider geschrieben hat (schriftlicher Nachlaß Faszikel 51, 1, 4 m).

[238] Schrohe, a. a. O. S. 81, teilt noch eine Eintragung des Mainzer Dompfarrbuchs vom 17. November 1609 mit, die sich vielleicht auf Osten beziehen kann, aber zur Feststellung seines Todesjahres irrelevant ist.

[239] Ich verdanke genaue Angaben über das Denkmal der Güte von Herrn Museumsdirektor Dr. Lehner (er hat mir auch die Größenmaße mitgeteilt: Höhe 3,38 m, Breite 2,26 m, Dicke 37 cm). Das Grabmal ist von Stoedtner photographiert (drei Aufnahmen) und abgebildet im „Führer durch

die mittelalterliche und neue Abteilung des Bonner Provinzialmuseums" (Bonn 1913), Tafel 14 (Text dazu S. 33 und 35/36). Kaum mehr brauchbare Abbildungen außerdem bei Ortwein, Deutsche Renaissance, Band V.

240 Der aus Blättern bestehende Kopfputz der Ostenschen Hermen kommt an Skulpturen der Floriswerkstatt nicht vor, kann aber durch einige Stiche der Serien Veranderinghe (1556) und Inventien (1557) angeregt sein. (Vgl. Hedicke, Cornelis Floris, Tafel V, Abb. 5 und 6 und Tafel VI, Abb. 2 und 3. Ähnliche Motive in Stichen des Bos, abgebildet bei Hedicke, Tafel L, Abb. 19, 20, 21 und Vredeman de Vries, Abb. Galland, a. a. O., Fig. 41.) Quadratische Rollwerkkartuschen sind an plastischen Produkten der Antwerpner Werkstatt nicht nachzuweisen, die schmalen liegenden am Hallengrab des Königs Christian in Roskilde (Abb. Hedicke, Tafel XXV) enthalten aber ähnliche Elemente. Proben aus den Ornamentstichen des Bos und Coecke sind von Hedicke auf Tafel XLIX und L seines Werkes gegeben.

241 „Die Arabeske ist die naturalisierende, perspektivisch (plastisch) stilisierte Pflanzenranke" (im Gegensatz zur Maureske, dem abstrakten, pflanzlichen Flachornament). Hedicke, S. 235.

242 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, Tafel 9 (Text S. 86: „In Frage käme Peter Ost von Mainz, der 1576/79 am Juliusspital beschäftigt war; beurkundete Werke des Meisters vorläufig nicht bekannt"); ferner bei Heßdörfer, Dom von Würzburg, S. 85; Leitschuh, a. a. O., S. 53 (unvollständig); Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang I, 1895 (Phot. Gundermann).

243 Die Grabschrift ist verfaßt von einem gewissen Johannes Posthius. Das Faszikel „Echtersche Epitaphien" im Archiv des Grafen Ingelheim zu Geisenheim am Rhein (Abteilung A, Nr. 27) enthält als Nr. 12 eine Abschrift unter Angabe des Verfassernamens.

244 Würzburger Domkapitelprotokolle, Jahrgang 1577 (Würzburger Kreisarchiv).

245 Die Zusammenstellung von Bildwand (= Epitaph) und Sarkophag ist an sich nichts Seltenes im Florisstil, ja, in den gestochenen Serien des führenden Meisters sogar sehr gewöhnlich (vgl. Hedicke, Tafel XII). Aber für das Besondere des Ostenschen Aufbaus fehlen die Vorbilder.

246 Es sind zugleich die ersten allegorischen Frauengestalten, die in Würzburg selbst vorkommen. Ihre Vorläuferinnen in der Nachbarschaft sind an Peter Dells Kanzel in Ochsenfurt von 1551 und an dem von 1570 datierten Grabmal des Erasmus Neustetter in Groß-Komburg. Letzteres Werk gehört aber, trotz des politischen Zusammenhangs, nicht eigentlich zur Würzburger Schule.

247 Außer dem Rollwerk kommt an abstrakten Formen noch ein plumpes Bandwerk als Flächenmuster vor: an der dem Boden zugekehrten Seite des Rittersarkophags.

248 Nicht nur an den Schauseiten, sondern auch an den nach außen gekehrten der Sockelpilaster. Am linken Pilaster ist die seitliche Trophäe zum Teil durch einen Altarrahmen aus dem Ende des 18. Jahrhunderts zerstört.

249 „Was der Akzent im Ausdruck der Sprache, das ist für die Florisdekoration die Maske" (Hedicke, S. 253).

250 Abbildung bei Hedicke, Tafel XII, Fig. 1 und 3.

251 Galland, a. a. O., S. 87 ff., Fig. 176. Besser die Abbildung in Springers Kunstgeschichte, Band IV (7. Auflage), Fig. 196. Nackte oder halbnackte „Gisants" gehören überhaupt zu den beliebtesten Ausstattungsstücken der niederländischen Grabplastik des 16. Jahrhunderts. Zu den ältesten Beispielen gehören das Epitaph Sasbout († 1546) in der Eusebiuskirche zu Arnhem (Galland S. 95 und 563, Abbildung Fig. 167) und das große Grabmal des Reinout von Brederode († 1556) in Vianen (Abbildung Galland, Fig. 36) — beide dem Jakob Colyn de Nole nahestehend. H. Vredemann de Vries hat das Motiv im Blatt 18 seiner gestochenen „Kenotaphe" (1563) benutzt. Besonders originell (vorn nackter Leichnam auf Sarkophag, dahinter Bischof in Ornat kniend) tritt es am Grabmal des Bischofs Eustache de Croy in Notre-Dame zu St. Omer auf (von Jacques de Broeuq, Abbildung Michel Histoire de L'Art V,1, Fig. 207). Noch häufiger als in den Niederlanden kommt es in der französischen und englischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts vor, und zwar fast immer — wie in Vianen und Würzburg — zusammen mit einer Darstellung des

noch lebenden oder eben entschlafenen Stifters mit allen Attributen seines Standes. Das älteste Beispiel scheint das Grabmal des Kardinals Lagrange († 1402) im Musée Calvet zu Avignon zu sein (Abbildung Michel III,1, S. 381). Bekannte Exemplare aus dem 16. Jahrhundert sind das untergegangene Grabmal des Kardinal Duprat in der Kathedrale von Sens († 1535) (Michel IV,2, Fig. 418), die Grabmäler der Könige Ludwig XII, Franz I. und Heinrich II. in St. Denis (Michel IV,2, Fig. 443/45, ferner Springer, Kunstgeschichte IV und A. Haupt, Architektur der Renaissance in Frankreich und Deutschland, in Burger-Brinckmanns Handbuch der Kunstwissenschaft), des Louis de Brézé in der Kathedrale zu Rouen (Michel IV,2, Fig. 455 und Haupt, a. a. O.). Ein Beispiel aus der Kathedrale von Salsbury ist von Michel in Fig. 232 abgebildet. Andere, wie das Grabmal des Bischofs Gardiner in Winchester sind im Text S. 376 genannt. In Deutschland ist das Motiv im 15. Jahrhundert vom Niederländer Niclas Gerhaert v. Leyden eingeführt worden (Grabmal des Bischofs J. v. Sierck in Trier von 1462; der Unterteil mit dem Leichnam heute nicht mehr erhalten), von wo es auf das Grabmal des Landgrafen Wilhelm II. († 1509) in St. Elisabeth zu Marburg übertragen worden sein mag. Außer an diesen begegnet es nur noch an dem ebenfalls niederländischen Grabmal des Daniel Schilling († 1559) in St. Elisabeth zu Breslau (Abbildung Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst des 16. Jahrhunderts, Tafel XL).

[252] Abbildung Hedicke, Tafel 21 und 23.

[253] Hedicke, S. 53.

[254] Abbildung Hedicke, Tafel 16 und Ortwein, Deutsche Renaissance, Band III, Abteilung 23, Blatt 34 und 35. Der unmittelbare Vorgänger des Echter scheint Graf Enno II. von einem halbzerstörten Grabmal in Emden zu sein (ehemals Floris selbst zugeschrieben). Ich kenne diese Figur nur aus der Abbildung in Brinckmanns Barockskulptur, S. 134.

[255] Bischof Turzo im Dom zu Breslau († 1520), Denkmal Rybisch († 1544) in der Elisabethkirche ebenda, Bischof von Promnitz († 1562) und Bischof v. Logau († 1574) in der Pfarrkirche zu Neiße (von denen das letztere sehr wahrscheinlich ebenfalls niederländisch ist. Abbildung bei Ortwein, Band VI, Abteilung Schlesien, Heft 3 und 4). Ferner aus späterer Zeit in Westpreußen Bischof Kostka († 1595) in Culmsee.

[256] In Würzburg hat er außer dem Schnurrbart nur ganz wenig Bart an der Kinnspitze, in Hessental dagegen einen dünnen, spitz zulaufenden Vollbart.

[257] Als Beispiele seien genannt: Als Johann v. Trarbach das Grabmal für den Markgrafen Philibert v. Baden arbeitete, bekam er eine in Blei gegossene „Abkontrafaktur" (also wohl eine Totenmaske) des Verstorbenen zum Vorbild zugeschickt (vgl. K. Schäfer in den Mitteilungen des Germanischen Museums, 1898, S. 40 bis 41); ebenso wird in dem Vertrage des Michael Kern wegen Herstellung eines Epitaphs für Graf Friedrich Magnus v. Erbach am 25. Oktober 1619 eine Kontrafaktur" des Grafen, nachdem die Statue gemacht werden sollte, erwähnt. Ähnlich in Kerns Vertrage mit dem Grafen von Oettingen (vgl. G. Gradmann, Die Künstlerfamilie Kern, S. 112).

[258] Dasselbe Motiv kommt am Grabmal der Markgräfin Sophie v. Brandenburg († 1639) in St. Lorenz zu Nürnberg vor, in Unterfranken selbst ähnlich nur am Holzepitaph der Amalie Zobelin und ihrer Familie in Giebelstadt († 1606), wo aber hinter den Adoranten ein Kruzifix steht.

[259] Michael Kern z. B. hatte durchschnittlich drei bis sechs Gehilfen.

[260] Der untere Brunnen war wohl sicherlich auch von Osten und seinen Leuten, obgleich die diesbezüglichen Angaben der Bauregister etwas unbestimmt sind. Die Register aus der eigentlichen Entstehungszeit, der ersten Hälfte des Jahres 1680 sind verloren, drei spätere Notizen beziehen sich aber auf ihn. Am 25. Juni „versetzen" Ostens Leute die „untern Prunseul"; am 2. Juli aber ist es der von Osten unabhängige Meister Claudius Michel, der dem Brunnenmeister „zu verseuberung der Vögel am untern Prun" hilft. Am 30. Juli erhalten drei Bildhauergesellen Ostens ihren Lohn und außerdem einen Taler „zu verdrinken wegen des Unterbrunnens".

[261] Hedicke, Tafel XXXI — das Motiv des Pelikans kommt auch in der deutschen Grabplastik der Spätrenaissance vor, z. B. an dem Epitaph des Engelhard Brömser in Rüdesheim.

[262] Abbildung bei Hedicke, Tafel XXVIII und XXXI.

[263] Das betreffende Wort in der Eintragung vom 10. Oktober 1579 ist sehr schwer zu entziffern, kann aber kaum anders aufgefaßt werden (ich habe mich gemeinsam mit Herrn Dr. Sperl daran abgemüht).

[264] Interessant sind die Akten, die sich auf die Entstehungsgeschichte dieses Kunstwerks beziehen (im großherzoglichen Haus und Staatsarchiv zu Darmstadt, von Baurat H. Wagner für seinen Aufsatz in den „Blättern für Architektur und Kunsthandwerk", Jahrgang I, 1888, Nr. 13, benutzt, von Julius Baum für Prälat Friedrich Schneider teils wörtlich abgeschrieben, teils ausgezogen; vgl. Schneiders schriftlichen Nachlaß, Faszikel 51,1).

Nach dem Tode seiner Gemahlin Leonore beschloß Landgraf Georg I., ihr ein Grabmal zu errichten. Er wandte sich zuerst in einem Brief vom 18. 3. 1587 an den Mainzer Kurfürsten Wolfgang von Dalberg nach Aschaffenburg mit der Bitte, den kurfürstlichen „Büchsenmeister" Hieronymus Hack gelegentlich nach Darmstadt zu senden, da er für seine geliebte Gemahlin ein Epitaph in Messing gießen und „allhier in unserer Pfarrkirche aufrichten zu lassen" gedächte. Kurfürst Wolfgang versprach am 23. 3. die Bitte zu erfüllen. Aber die Sache mit Hack wurde doch zu Wasser. Denn am 27. 4. 1587 schreibt Georg I. in derselben Angelegenheit an den Bildhauer Nicol. Bergner in Rudolstadt, den er von früher her kannte (Bergner hatte nämlich einige Jahre vorher das Epitaph des Grafen Philipp von Waldeck [† 1582] für die Darmstädter Pfarrkirche gearbeitet). Bergner antwortete, daß er bei der Gräfin von Schwarzburg in Arbeit stände und wohl noch einen Monat zu tun haben würde. Darauf verzichtete Georg auch auf diesen Künstler und schloß mit seinem hessischen Landsmann Christoph Kremer, Bildhauer in Kassel, einen Vertrag am 17. 7. 1587, von dem sich eine Kopie erhalten hat. Dieser Kremer war offenbar ein braver Handwerker, den die klassische Kultur noch wenig beleckt hatte. Denn am 30. 9. 1587 schreibt der Kasseler Baumeister Christoffel Müller, ein auf seine Bildung scheinbar sehr stolzer Herr, an den Landgrafen, daß er von ihm einen „Abriß des Kremerschen Werkes mit gebührender Reverenz" empfangen hätte. „Dieweill aber dieselben nun etwas alttveterisch unndt der fünf Manier der Geometrie, dazu der rechten Ordinante der Romischen Antiqueteten der fünf Columen wennig in sich halten", so habe er einen andern Riß gemacht „so der fünf Manier der Seulen etwas gemesser" wäre. Kremer kam nach Darmstadt, wurde aber „allhier schwach" und starb nach wenigen Tagen. Landgraf Georg teilte dies Faktum am 4. 3. 1588 Georg Robyn nach Mainz mit, mit welchem er schon im Mai 1587 Briefe gewechselt hatte. Er hätte schon früher daran gedacht, Robyns „vetter Meister Petter" mit der Herstellung des Epitaphs zu beauftragen und wäre jetzt fest entschlossen dazu. Wenn die Arbeit gut würde, wäre er bereit, jeden geforderten Lohn zu zahlen. Der Vertrag mit Osten hat sich nicht erhalten. Aber am 21. Juli 1589 schreibt unser Meister an den Landgrafen, daß sein Grabmal so weit fertig wäre, daß die Schriften eingelassen werden könnten. Am folgenden Tage wandte sich Georg an den Kanzler nach Kassel, um von diesem die Wappen seiner Ahnen in farbigen Abrissen für das Denkmal zu bekommen. Den Schluß machen Briefe und Rechnungen wegen des aus Rothenburg an der Fulda gelieferten Alabasters.

Die Vollständigkeit dieser Akten hat ein Gegenstück eigentlich nur in der Korrespondenz, die mit Johann von Trarbach wegen des Grabmals für den Markgrafen Philibert in Baden-Baden geführt worden ist (vgl. K. Schäfer in den Mitteilungen des Germanischen Museums, 1898). Besonders interessant ist an den Darmstädter Akten, daß der Fürst sich zuerst an verschiedene deutsche Bildhauer gewandt hat und nur, weil diese alle irgendwie versagten, zuletzt an den modischen Ausländer, von dem er doch schon längst wußte.

[265] Die großen schwarzen Schiefertafeln mit goldenen Inschriften sind für die Grabmäler des ausgehenden 16. Jahrhunderts überaus charakteristisch. Im Würzburgischen kommen sie um 1580 auf (Bargs Kinderepitaph des Daniel Echter in der Franziskanerkirche, 1582). Zu Farbenwirkungen ist das Schwarz und Gold fast niemals ausgenutzt.

[266] Eines der landgräflichen Kinder, der kleine, gleich nach seiner Geburt 1576 verstorbene

Philipp Wilhelm hat ein eigenes Epitaph in der Darmstädter Stadtkirche. Sein zierlich betendes Figürchen könnte auch von Osten sein, denn es hat nicht nur das charakteristische Gesicht mit den vorgeschobenen Lippen, sondern erinnert auch in der Faltenanordnung des Hemdchens an die Würzburger Allegorien (besonders die Spes) und die Maria des Wiltpergschen Grabmals. Dagegen hat die Ornamentik mit Ostens gesicherten Werken kaum mehr als den Zeitstil gemein.

[267] Das Stadtbild ist wie alles ähnliche Ostens besonders interessant, um daran die freischweifende architektonische Phantasie des niederländischen Romanismus zu studieren. Die meisten Gebäude sind sicherlich frei erfunden, einige dagegen vielleicht in Anlehnung an wirkliche Vorbilder. So erinnert ganz rechts ein großes Gebäude mit einer Kuppel und zwei breiten Türmen ein wenig an den Westchor des Mainzer Doms.

[268] Die Kette, die vom schönen Halsschmuck der Landgräfin bis auf ihre Füße herunterhängt, ist aus wirklichen Eisenringen gemacht, die zwischen steinernen Schließen befestigt sind.

[269] Die beiden Könige haben dieselbe Barttracht und denselben Gesichtsausdruck wie der Gottvater und Christus im Bildfelde jenes Epitaphs. In den Wolken, die dort den Gnadenstuhl umgeben, erscheinen genau ebensolche breitgrinsende Cherubim, wie in den Bogenzwickeln des Zobelschen Grabmals in Würzburg. Der Schöpfer des Mosbach-Walbrunnschen Denkmals kann demnach vielleicht mit jenem Mainzer Bildhauer identisch sein, der am 19. April 1578 als Geselle zu Osten nach Würzburg kam. Von Osten selber kann jenes große und anspruchsvolle, aber sehr mittelmäßige Mainzer Epitaph schon wegen seiner ganz andersartigen, viel gröbern Ornamentik unmöglich herrühren. Es ist zweifellos von einem Deutschen gearbeitet.

[270] Von allen Rollwerkkartuschen des Florisstils scheint mir nur eine der Darmstädter ebenbürtig zu sein: die als reines Flächenmuster beschlägartig komponierte am Sockel von Vernuckens Grabmal des Landgrafen Philipp II. von Hessen († 1583) in St. Goar (Abb. 33, Tafel XXIV).

[271] Hedicke, Tafel XXV. Im Text, S. 160, Anmerkungen, ist auf die Abhängigkeit der Darmstädter Kartusche von der Boskilder hingewiesen. Im übrigen hält Hedicke unser Denkmal für ein Werk des Johann von Trarbach.

[272] Ungenaue Abbildung bei Ortwein, Deutsche Renaissance, Band I, Abteilung 6, Blatt 11 und 12 (Phot. Krost, Mainz).

[273] Später eingefügt scheint vor allem das Relief der Ausgießung des hl. Geistes zu sein, das ursprünglich nicht ganz in den gegebenen Rahmen gepaßt hat, sondern durch angestückte Holzteile vergrößert worden ist.

[274] Für Werke seiner Hand halte ich die liegenden Tugenden oben, verschiedene weibliche Masken und Putten, vielleicht auch die Hauptfigur des Bischofs und die Apostel Petrus und Paulus. Die beiden Reiterfiguren St. Martin und Georg und das von Engeln gestützte Wappen sind dagegen von Hans Junker und können kaum vor 1610 entstanden sein. Bei den architektonischen Teilen des Aufsatzes scheint es sich in der Hauptsache um moderne Ergänzungen zu handeln.

[275] Phot. Krost, Mainz; das Heusenstammsche Epitaph, Phot. von Prof. Neeb; beide abgebildet bei K. Kautzsch und E. Neeb, Der Dom zu Mainz (Inventarwerk, Darmstadt 1919).

[276] Abbildung im Inventarwerk von Hessen-Nassau, Rheingau. Das Motiv des liegenden Ritters auf dem Sarkophag kommt in Südwestdeutschland an Wandepitaphen, soweit ich sehe, nur noch einmal vor: am Grabmal des Friedrich von Eltz in der Alexanderkirche zu Zweibrücken (Abb. IV in Band III der Baudenkmale in der Pfalz, herausgegeben von der Pfälzischen Kreisgesellschaft des bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereins, Ludwigshafen 1893/94).

[277] Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, II. Auflage, München 1917.

[278] Diese Daten stammen ebenfalls aus dem oft zitierten Briefe des Archivars von Ypern, de Saegher an Prälat Friedrich Schneider, vom 13. März 1907 (Schneiders schriftlicher Nachlaß, Faszikel 50,1. Nr. 11).

[279] Die Orthographie des Namens ist, wie stets im 16. Jahrhundert, schwankend. Die beiden Brüder heißen bald Robyn, bald Robin, bald Rubin, bald Robinn. Der Meister selbst hat in dem



einzigen erhaltenen Autogramm (Akkord mit dem Grafen von Nassau) seinen Namen mit o und y geschrieben, ebenso wie sein Bruder Georg in der einzigen von ihm erhaltenen Unterschrift im Brief an Georg v. Hessen vom 12. März 1587.

[280] Karl Lohmeyer, „Die Kunst in Saarbrücken" (Mitteilungen des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz", Jahrgang 6, Heft 1, 1912). Herr Museumsdirektor Dr. Storck in Karlsruhe hat mich auf diesen Aufsatz aufmerksam gemacht.

[281] Schrohe, a. a. O. S. 161.

[282] und [283] Würzburger Universitätsarchiv. Baurechnung.

[284] Würzburger Universitätsarchiv. Baurechnung A I, Nr. 2 (Rechnung vber der Fürstlichen Wirtzburgischen Vniversitätt Bau vom ersten May Anno 82 bis vff de 23. February Anno 85). Schmales Heft S. 35.

[285] A I, Nr. 3 (von Petri Cathedra 85 bis ad idem 86 fol. 21 Bildhauern). In dieser Eintragung ist der Name Johann R o b i n so geschrieben, daß er leicht als F a b r i s oder F a b r i n gelesen werden kann. Nirschl hat das getan („Die Universitätskirche zu Würzburg", S. 20) und damit einen Homunkulus von Künstler geschaffen, der merkwürdigerweise bis heute sein Leben gefristet hat (Leitschuh, a. a. O. S. 165, Knapp, Kataloge der Gemälde usw. des Kunstgeschichtlichen Museums der Universität Würzburg 1914, S. 8; G. Gradmann, a. a. O. S. 92). Die richtige Lesart ergibt sich ohne weiteres nicht nur aus der Handschrift des Eintragers, sondern auch aus dem Sinn des Textes: Jene 540 Gulden, die hier mit den 100 Gulden zusammengezählt werden, waren niemand anders als Robin ausgezahlt worden.

[286] A II, 1, Nr. 10 ff. (46 Wochenrechnungen 1588/89, schmale Hefte).

[287] Solche Rechenfehler, die meist später wieder ausgeglichen werden, kommen vor am 24. April, 26. Juni, 28. August, 5. November, 24. Dezember, 1. Januar bis 19. Februar.

[288] Die letzte Eintragung enthält einen besonders krassen Fehler. Während in der vorletzten vom 9. Februar (die nächste Wocheneintragung fehlt) noch richtig 80 Gulden als Restguthaben des Meisters notiert sind, heißt es plötzlich in der letzten, daß es nur 32 wären, wobei hinzugefügt wird, daß ihm das Grabmal um 250 Gulden (statt um 300) verdingt worden sei.

[289] Edmond Marschal, La sculpture et les Chefs d'oeuvre en l'orfeverie Belge (Bruxelles 1895), p. 325. — De Saegher schreibt dagegen an Schneider, daß Robyn die Statue des Erzherzogs gearbeitet hätte. Beide Werke existierten schon vor dem Weltkriege nicht mehr.

[290] Ich weiß nicht wann dieses Schloß zerstört worden ist — wahrscheinlich von den Franzosen in einem der vielen Kriege.

[291] Der genaue Titel lautet: „Encaenistica Poematia / Quae / cum Reverendissimus et Illustrissimus Herbipolensis Episcopus / Orientalis Franciae Dux Dominus / Dn. Julius / Novum SS Apostolorum Templum quod magnificentisime construxe / rat; foelicissime anno Domini MDXCI. VI. Idus Septembris, dedicaret; simul / que Deo O. M. Academiam suam offeret; / Studiosa Societatis Jesu Collegii Juventus gratulationis / observantiae ergo pangebat / Wirceburgi / Apude Haeredes Henrici Aquensis / Novae Apud Herbipolense Apostolorum Aedis Adumbradio." — Der Name des „Dichters" ist nicht genannt: Es ist wohl jener selbe Professor Christophorus Marianus von Augsburg, der auch die Prosalobschrift verfaßt hat. Das Gedicht ist vollständig abgedruckt bei Jg. Gropp, Collectio Novissima Scriptorum et Rerum Wirceburgensium, Francofurti, Ex Officiana Weidmanniana MDCCXLI (1741), S. 504—10. Danach die Beschreibung bei Nirschl, a. a. O. S. 20 (Altar) und S. 18/19 (Grabmal). — Im Text ist das Gedicht als Nr. 1 zitiert.

[292] Genauer Titel: „Encaenia et Tricennalia Juliana sive Panegericus dictatus honori memorieque Juli Episcopi Wircenburgensis a Christophorum Mariano Augustano S. Th. Lic. et Prof. in Academia Wirc. ibidemque ad St. Johannis Monastaeri Canonicus Wirceburgi 1604" (zitiert als Nr. 2). — Das dritte Lobopus auf Bischof Julius, der deutsche „Christliche Fränkische Ehrenpreis", enthält keine Nachrichten über die Werke Robyns. Auch die Universitätsbauregister, die hierin denen

des Juliusspitals sehr unähnlich sind, ergeben sehr wenig, was sich für die Beschreibung von Grabmal, Altar und Kanzel verwerten ließe.

[293] II: „in parem cum templo altitudinem . . . ipsos attingere fornices videntur."

[294] Nicht aus Marmor, wie Nirschl S. 20 behauptet. In den Bauregistern A I, 1, Nr. 2 (1582—85), S. 35 heißt es ausdrücklich: „Der hauptalthar" von Alabaster; in Nr. 2 dementsprechend: „de lapide qui nitore et laeuore paene cum Pario marmore certare posset" (der Stein konnte also nur mit parischem Marmor wetteifern, war nicht selbst Marmor).

[295] I: Gropp, S. 508/9. Christus am Kreuz wird sehr ausführlich und pathetisch geschildert. Am Rande des Gedichts eine Inhaltsangabe der Verse: „Christus crucifixus in medio Altare" . . . ferner: „R. v. M. sub cruce dolorosa" . . . In dem Gedicht selbst: „stat (mater) acerbo fixa dolore crispantes inter gladios turbamque furentem" (Johannes wird auffallenderweise nicht erwähnt).

[296] Der Lettner ist abgebildet bei Hedicke, Tafel XXXII, XXXV und XXXVI. Da die Grabmäler in Hanau, Mainz und Würzburg, die ich mit Robyn in Verbindung bringen möchte, gerade den reifsten Werken des Floris (Tournai, Königsberg, Roskilde) sehr nahe stehen, ist es nicht ausgeschlossen, daß Robyn in der Antwerpener Werkstatt mitgearbeitet hat, als diese Denkmäler entstanden. Auferstehung, Grablegung und Jonasgeschichte sind auch am Freigrab des Herzogs Christoph von Mecklenburg († 1592) im Dom zu Schwerin von Robert Coppens dargestellt (Hedicke, Tafel XLIV). Doch ist dieses unselbständige Werk der Florisschule jünger als Robyns Hochaltar. Altäre im Florisstil haben sich sehr wenig erhalten (einer in Brüssel, abgebildet bei Hedicke, Tafel XLII). Von Altären in Deutschland ist etwa Nossenis Hochaltar in der Sophienkirche zu Dresden zum Vergleich heranzuziehen.

[297] Randnotiz bei I: „Sepulchrum pro Julii corde olim excibiendo paratum."

[298] II: „In medio Templi Cenotaphium." I: „sub media tumulis testudine surgit."

[299] Nirschl, S. 18, läßt den Bischof aus Marmor gehauen sein. In den Baurechnungen vom 16. Oktober 1588 wird aber ausdrücklich „Alabaster für begräbnus" gebucht.

[300] I: „Juvenes ambo."

[301] I (Gropp, S. 507).

[302] Nirschl, a. a. O., erwähnt nur drei Tugenden: „Klugheit, Geduld und Virginität." Letzteren Namen hat er wohl aus der Wendung „virgo quae a moderamine capis nomen" herausgelesen. Aus dem weiteren Text „manuque tenens pateris spumantia vina" geht deutlich hervor, daß es sich um die Mäßigkeit handelt. Die „Virginität" (Keuschheit) gehört sowieso nicht zum gewöhnlichen Reigen der Tugenden.

[303] Am 3. April 1588 wird das Grabmal als „Sarch" bezeichnet. Unter diesem Wort kann sowohl ein Sarkophag als eine Tumba verstanden werden. In Michael Kerns Kontrakten wird sowohl der Wertheimer Sarkophag als die Langenburger Tumba „Sarg" genannt.

[304] Abbildung Hedicke, Tafel XVII und XX.

[305] Fackeln haltende Genien schmücken auch das hervorragende Brederodesche Grabmal in Vianen (wahrscheinlich von Colyn de Nole). Auf der tischartigen Platte stehen zu Häupten und zu Füßen der Gisants je ein paar kandelaberhaltende weibliche Engel. An den vier Ecken der Platte dagegen knien nackte Putten mit Wappenschildern (Abbildung bei Galland, Holländische Baukunst und Bildnerei, S. 96, Fig. 36); vgl. auch die Grabmäler Konrad Meits in Brou (W. Voege im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen).

[306] Wahrscheinlich war es die Kanzel, die Robyn für 140 Gulden verdingt war und an der er im Februar und März 1588 arbeitete (drei Eintragungen von Wochenlohnzahlungen, ohne Nennung des Gegenstandes: Am 27. Februar, 6. und 12. März). Am 27. Februar außerdem folgende Notiz: „6 fl. Wolf Bautmüllern Bilthauern zu Aistet (Eichstätt) Michel Birers Steinmetzen daselbsten . . . und Michel . . . Steinprechers zu Sulnhofen (Solnhofen) Marbelstein der Platten weg vff rechnung haben darauf 106 fl." Diese Platten aus Eichstätter Marmor (Solnhofer Stein) waren wahrscheinlich für das Paviment der Kirche, vielleicht aber auch für die Kanzel bestimmt. Sonst liegt von

vornherein die Annahme nahe, daß letztere gleich dem Altar und Grabmal aus Alabaster war, wenigstens in den Reliefs.

307 II: „ex aduerso sepulchri Suggestum est" . . . „sigillis (= Wappen), statuis, emblematis mirifice adornetum."

308 I (Gropp, S. 565, Randnotiz): „Evangelistarum statuäe vel imagines circa puilpitum."

309 Franz Balke, Rupprecht Hoffmann, Trier 1916, Tafel I, S. 11 ff.

310 II (Encaenia et Tricennalia, S. 104): „cathedra effigiata parabola de homine seminante in signis" (Gropp, S. 505).

311

312 I: „saxea nam gradibus consurgunt limina flexis." II: „gradibus multis hemycicli forma."

313 II: „porta ipsa fabre facta."

314 I: „opere a terris ad summa striato" . . . II: „ad auras eductae binae, immanes altaequae columnae."

315 Der Titel des Einweihungskarmens lautet: „Novum SS Apostolurum Templum." — I: „harum utrumque caput sacris animata figuris Signa premunt, patronum referentia vultum." Das klingt so, als ob Tafeln mit Darstellungen der Patrone vorhanden gewesen wären (etwa je sechs Apostel auf jedem Relief), man könnte die Stelle aber auch so verstehen, daß etwa zwischen den Akanthusblättern oder den ionischen Voluten der Kapitäle kleine Figürchen der Apostel angebracht gewesen seien. Motive letzterer Art kommen im frühen 17. Jahrhundert vor, passen aber nicht recht zum Klassizismus der Robynzeit. Andererseits werden in den Bauakten nirgends größere Reliefs erwähnt.

316 II: „supra portam et ad utrumque latus columnae capitella, Zophori ex alabastride, signa, statuae, tabulae et inscriptiones."

317 Gropp, Band IV, S. 335; vgl. auch Inventarwerke, Band XII, S. 510.

318 Bauregister der Würzburger Universität, Band LXXIV („Baw Rechnung über den geführten Kirchen Baw deß Templi Academici Von 17. Marty 1696 biß ad Julium 1704" — breiter, mäßig dicker Quartband). Darin S. 70: „Ausgab geldt denen Bildhauern 7 fl. 1 Pfd. 3 Pfg. für einen Tisch zum hohen Altar." 4. Marty 1701 usw.

319 Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts können folgende Alabasterskulpturen in Würzburg stammen: 1) Ein kleines eirundes Relief mit der Darstellung des Gnadenstuhls in Wolken in der Sakristei der Kirche auf dem Marienberg (wahrscheinlicher aber erst nach 1600, von einem Meister mittlerer Güte, der sonst nicht vorkommt. 2) Ein kleines rechteckiges Relief: Pharisäer und Zöllner im Tempel in der Sammlung der Würzburger Universität aus Weißmain in Oberfranken (dieses könnte an sich von Robyn sein). 3) Ein größeres, sehr beschädigtes Relief mit der Auferweckung des Lazarus im Depot des Luitpoldmuseums (minderwertig in Material und Arbeit).

320 Vgl. Fritz Knapp, Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen des Kunstgeschichtlichen Museums der Universität Würzburg 1914, S. 8—10 (Knapp hat seine Zuschreibung auf Grund gewisser Notizen in den handschriftlichen Registern der Sammlung vorgenommen).

321 Die Kirche ist „um 1580" gebaut worden, der Stifter des Gestühls, Kurfürst Daniel Brendel von Homburg, dessen Wappen mehrfach angebracht ist, starb 1582. Das Gestühl ist abgebildet in vielen Einzelbildern bei Ortwein, Band I, 6. Abt., Blatt 5, 6, 7, 19, 20 und Band IV, 6. Abt., Tafel XXXVIII, XXXIX. Für kunstgeschichtliche Untersuchungen kommen diese Abbildungen kaum in Frage, sondern nur die Aufnahmen von Krost in Mainz und die Abbildungen im neuen Inventarwerk von Kautzsch und Neeb.

322 Diese Zuschreibung soll ein Lieblingsgedanke Friedrich Schneiders gewesen sein.

323 Schlechte Abbildungen bei Galland, a. a. O. Fig. 136, S. 370 und einer Wange allein Fig. 30, S. 86. Frontale Abbildungen des ganzen Gestühls auch bei Springer, Band IV, 7. Aufl.

324 Abbildung Hedicke, Tafel IX und X.

325 Das gilt besonders von einer der schönsten Figuren, einem nackten Mädchen mit Insekten-

flügeln, Schlangenbeinen und sehr virilem Körpertypus: deren Kopf ist eine Erinnerung an Giuliano de Medici, die Brust eine Reminiszenz an die Brust der Notte.

326 Major — der wohl eigentlich Jacques Majeur geheißen haben wird — ist durch Schrohe in die Literatur eingeführt worden (Aufsätze und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte S. 1/2).

327 Das Denkmal Selbolds im Mainzer Domkreuzgang, das Schrohe ebenfalls Major zugeschrieben hat, ist dem Langenschwalbacher Werk nur oberflächlich verwandt. Beachtenswert ist die Notiz, daß Major 1583 Vormund der Kinder eines verstorbenen Schreiners Daniel Lanng gewesen sei. Vielleicht ist er diesem Schreiner gerade bei der gemeinsamen Arbeit am Gestühl nähergetreten.

328 Abbildung bei Winkler und Mittelsdorf, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau. S. 897.

329 Vgl. Dehios Urteil im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band I (1. Ausgabe 1905), S. 132/33.

330 Das Fehlen der Inschrift scheint mir der Beweis zu sein, daß das Grabmal zu Lebzeiten des Dargestellten, also vor 1580, entstanden ist.

331 Über die barocke Tendenz zum Verklammern, Ineinanderschieben, Durchdringen hat sich besonders ausführlich A. E. Brinckmann ausgesprochen in seiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts", S. 106 (Handbuch der Kunstwissenschaft).

332 Abbildung Hedicke, Tafel XXII und Ostpreußisches Inventarwerk, Heft VII, Tafel III. Viel Vergleichbares in Ornamentik und Gesamtstimmung bietet auch das Grabmal des Friedr. v. Eltz in der Alexanderkirche zu Zweibrücken (Abb. 9 im 3. Bande der „Baudenkmäler der Pfalz", 1893 und 94). Es ist aber doch von einem anderen Meister, wahrscheinlich von einem Einheimischen.

333 Gute Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, Tafel XVIII, Text S. 190. Ferner kleine undeutliche Abbildungen bei Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1896. — Die Archive scheinen weder über dieses noch über die anderen Grabmäler der Familie Zobel irgendwelche Nachrichten zu enthalten. Das Familienarchiv in Giebelstadt ist von Dr. Amrhein mit, in dieser Hinsicht, negativem Erfolge durchforscht (nach seiner freundlichen brieflichen Mitteilung), das sehr reiche Archiv der Darstädter Linie in Messelhausen enthält ebenfalls nichts (nach dem gedruckten Inhaltsverzeichnis von Professor Dr. Ehrensberger [Sonderabdruck Nr. 20, aus den „Mitteilungen der badischen historischen Kommission", Beilage der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins]).

334 In Aschaffenburg ist schon früher ein Epitaph mit ionischen Hermen entstanden: das des Rats Fladt, das jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München ist. Obgleich ganz niederländisch in der Ornamentik, dürfte es doch von einem Deutschen gearbeitet sein, und zwar am ehesten von einem Mainzer. Dort hat Dietrich Schrohe schon 1559 an seinem Grabmale des Kurfürsten Heusenstamm Telamone mit ionischen Voluten angebracht. Das älteste Beispiel in Westdeutschland ist aber wohl A. Colins Hauptportal des Ottheinrich-Baus in Heidelberg (1558/59). Hier entsprechen die ionischen Karyatiden fast genau denen des Floris. Sie sind zehn Jahre älter als dessen klassische Figuren am Königsberger Herzogsgrabe, aber zehn Jahre jünger als die am dortigen Dorotheenepitaph.

335 Die Vorlage wird man sich, nach Analogie erhaltener Visierungen (Kern, Hans und Zacharias Juncker) im Architektonischen und Ornamentalen sehr genau, im Figürlichen flüchtiger ausgeführt denken müssen. Einige Ornamente, wie die Arabeske im Fries und die seitlichen Ausladungen an den Postamenten der Attika, könnten wegen ihrer Vortrefflichkeit von Robyn selber herrühren.

336 Mündliche Mitteilung Lockners.

337 Als Originalarbeiten Robyns kommen am ehesten die beiden kleinen Reliefs der Geburt und Gefangennahme in Frage.

338 Vgl. Schrohe, a. a. O. S. 3 (alle die genannten Mainzer Denkmäler sind von Krost in Mainz photographiert und die meisten im Inventarwerk von Kautzsch und Neeb abgebildet).

339 Derselbe Christustypus wird uns an den Werken Dickharts wieder begegnen, dessen Mit-

arbeiterschaft bei den Denkmälern Zobel, Brendel und den Alabasterfragmenten des Domkreuzganges in Frage kommt und in einem späteren Kapitel erörert werden wird.

[340] Abbildung bei Hermann Emden, der Dom zu Mainz, 1858, Tafel XXXII (Photographie) und nach Zeichnung bei Ortwein, Band I, Abteilung 6, Blatt 1 bis 3. Endlich bei Kautzsch und Neeb, a. a. O.

[341] Für die Entstehung bald nach 1590 spricht auch die Verwandtschaft mit dem Grabmal Manderscheid († 1590) in Wertheim, von der später noch zu reden sein wird.

[342] Die Kartusche umschließt jedoch in Wertheim keine doppelte, sondern eine einfache Tafel.

[343] Das Grabmal Rambschwang ist sicherlich auch im Anfang der neunziger Jahre entstanden. Von ihm wird im Kapitel über Barg noch die Rede sein.

[344] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 572. Hier von Mader mit P. Michel in Verbindung gebracht, während Pfister, Das Würzburger Wohnhaus usw., S. 48, in den Bildhauerarbeiten Ähnlichkeiten mit dem Alabasteraltar in der Kapelle der Kurie zu finden geglaubt und den Erker daraufhin Michael Kern zugewiesen hat.

[345] Nachdem ich meine Arbeit schon abgeschlossen hatte, lernte ich im Würzburger Luitpoldmuseum die vier fast quadratischen Rotsandsteinplatten mit Reliefbüsten römischer Kaiser (Abb. 55 und 56) kennen, welche im Sommer 1919 auf der Festung Marienberg gefunden worden sind und dort ursprünglich jedenfalls auch einen Erker geschmückt haben. Die vier Stücke gehören nicht nur inhaltlich mit den Reliefs am Contischen Erker zusammen, sondern auch in der Art der Umrahmung, die bei diesen wie bei jenen aus flachen Bogen auf kleinen Konsolen besteht und in den Zwickeln Diamantbossen oder pflanzlichen Schmuck enthält. Hingegen sind die Rotsandsteinreliefs viel kräftiger modelliert und frischer empfunden, in ihrer Art ganz vorzügliche Arbeiten. Eine gewisse Porträtähnlichkeit mit echten römischen Kaiserbüsten scheint angestrebt zu sein. Besonders deutlich ist Titus erkennbar, mit den andern dürften Trajan, vielleicht Konstantin und Marc Aurel (oder Julian Apostata?) gemeint sein. Als Charaktere sind ein etwas schwermütiger, ein feuriger, ein ruhig-stolzer und ein besonnen-philosophischer Herrscher unterschieden. Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut. Nur sind bei dreien der Kaiser die Nasen beschädigt und einem ein Teil des Gesichts abgeschlagen. Als Künstler vermute ich niemand anders als Sebastian Götz, der ja nachweislich bald nach 1600 in Würzburg gearbeitet hat (die Arbeiten Julius Echters auf dem Marienberg waren 1604 im wesentlichen fertig). Die für Götz charakteristische Verbindung von schmückenden und charakterisierenden Fähigkeiten ist auch an den Büsten zu finden, und Stirn und Augen des Titus sind ganz ähnlich modelliert, wie der Kopf des Johann Kasimir in Heidelberg.

[346] Zu diesen gehören die spitzbärtigen Köpfe der männlichen Hermen, die mit den Ritterköpfen des Hessentaler Grabmals verglichen werden können.

[347] Der Stich ist undatiert. M. de Vos (geboren zu Antwerpen 1530, gestorben ebenda 1603 oder 1604, viele Jahre in Italien, 1559 Meister der Malergilde in Antwerpen) ist der Entwerfer zahlloser Kompositionen, die besonders von den Sadeler in Stichen verbreitet worden sind. Johann Sadeler ist neben seinem Neffen Aegid (Gillis) der bekannteste von der mitgliederreichen Kupferstecherfamilie. Das Pfingstwunder war eines der Lieblingsgegenstände der niederländischen Romanistenschule. Folgende in Stichen verbreitete Kompositionen sind besonders zu nennen: 1. Fr. Zuccari — Corn. Cort. (datiert 1573), mehrfach von deutschen Bildhauern benutzt (Krautheim, Kiedrich); 2) Fr. Zuccari — Corn. Cort. (datiert 1574), ähnliche Komposition; 3) und 4) zwei Stiche des Gerard de Jode, einer anonym, einer nach M. de Vos.

[348] Nicht aus Gmünd, wie Demmler, a. a. O., S. 245 und Leitschuh in seinem Artikel im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler, im Anschluß an das Württembergische Inventarwerk „Jagstkreis", S. 488, schreiben. In den beiden Verträgen des Geisenheimer Archivs und in den Baurechnungen der Universität wird er ausdrücklich „von Schwäbisch-Hall" genannt.

[349] Gräflich Ingelheimsches Archiv in Geisenheim a. Rh. „Echtersche Epitaphien" Band I, Abteilung A, Nr. 27.

[350] Im Württembergischen Inventarwerk, Jagstkreis, S. 488, ist als sein Geburtsjahr, ohne Angabe der Quelle, 1544 angegeben (was Leitschuh in seinem Artikel im Lexikon wiederholt hat). Demnach müßte er 1582 schon 38 Jahre alt gewesen sein, was für einen Anfänger ein zu hohes Alter wäre. Ich glaube daher nicht recht an dieses Datum.

[351] Der Vertrag ist ebenfalls im Ingelheimschen Archiv im gleichen Faszikel.

[352] Universitätsarchiv Würzburg, Baurechnungen A, I, Nr. 3.

[353] Ebenda A. I., I,1, Nr. 2. — Es sind also zu unterscheiden: erstens Arbeiten fürs Kirchenportal, an der heutigen Neubaustraße, und zweitens solche für das Hauptportal des Kollegienhauses in der Domerschulgasse; drittens endlich Wappen an das Kollegienhaus. Erstere Arbeiten beschränkten sich auf vier Säulen (das ursprüngliche Kirchenportal hatte also die doppelte Anzahl Säulen als das heutige). Die Tugenden die drauf kamen, waren wohl nicht von ihm, sondern mit denen identisch, die Paulus Michel verdingt wurden. Die Skulpturen für das Portal des Kollegienhauses waren: 1) Ein Hauptwappen mit Helm und Schild und zwei liegenden Kindern, das heute noch in einer Kopie vorhanden ist. (Es ist ein dreifaches Wappen, das des Bischofs, zwischen denen des Hochstiftes und des Herzogtums Franken.) 2) Zwei „Bilder" aufs Haupttor. (Die Ansicht der Universität von 1648, die Merian gestochen hat, zeigt zwei stehende Figuren, den Bischof und eine gekrönte Frau mit Schild und Schwert, also wohl Kilian und Frankonia. Von ihnen ist heute keine Spur mehr vorhanden. 3) Die Figuren der Scientia und Diligentia, die bei Merian nicht zu sehen sind, aber heute noch in genauen Kopien existieren. 4) Die Löwenköpfe mit „Gefrieß" (an den Postamenten der Säulen; einer davon ist noch heute im Original, die drei anderen sind in modernen Kopien vorhanden). Wo die drei Wappen des Kaisers, Papstes und Bischofs angebracht waren, ist nirgends gesagt. Heute existieren sie nicht mehr.

[354] Akten im Archiv der Herren von Stetten, publiziert von Bossert, Schwäbische Chronik, 1882, S. 191. Klemm, Württembergische Baumeister usw. (Württembergische Vierteljahreshefte usw.), S. 166. Demmler, a. a. O., S. 196.

[355] Komburger Akten (Württembergisches Filialarchiv in Ludwigsburg). Demmler, a. a. O., S. 175, 195, 226, 245.

[356] und [357] Quelle wie oben.

[358] Württembergisches Inventarwerk, Jagstkreis, S. 590. (Nach Müller, Geschichte des Ritterstifts Komburg, Württemberg. Jahrbuch 1901.) Darnach: Leitschuh in seinem Artikel im allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler, Band II (1908), S. 495.

[359] Die Familie Echter mag den Wunsch, sich so dargestellt zu sehen, am Grabmal der Familie Brendel im Mainzer Dom (1563, wahrscheinlich von Endres Wolf) bekommen haben. Die allgemeine Anordnung ist dort die gleiche und zwischen den männlichen Familienmitgliedern figuriert auch dort ein Prälat, nämlich Kurfürst Daniel; dagegen kommt das Motiv der Conche dort nicht vor.

[360] Zur Familiengeschichte der Echter vgl. A. Kittel, Beiträge zur Geschichte der Freiherren Echter v. Mespelbrunn (Würzburg, Stuber 1882).

[361] Die Tücher, die auf der Photographie von Gundermann zu sehen sind, waren wirkliche Lappen und sind heute wieder entfernt. Der rechte der beiden untern Engel stimmt übrigens in der Pose fast genau überein mit dem Engel am Grabmal des Heinrich und der Apollonia Brömser († 1543) in Rüdesheim, das von Strübing wohl mit Recht D. Schro zugeschrieben wird.

[362] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, Fig. 391 (S. 502 bis 504).

[363] Schlechte Abbildung bei Demmler, Tafel XXII, Text S. 196.

[364] Dieser Gottvater mit dem bauschig zurückwehenden Mantel, der sich nach links gewendet aus einem Wolkenfenster herausbeugt, mit der rechten Hand segnet, in der linken aber meist eine Kugel mit den Kreuze trägt, ist beinahe eine Künstlersignatur Bargs. Denn er kommt nicht nur



hier, sondern auch in Hessental, am Epitaph Neustetter in Würzburg und in Wertheim vor (außerdem in einem kleinen Relief über einer Tür des Kornhauses in der Korngasse zu Würzburg). Die Figur ist wahrscheinlich einem von den Bildhauern der Spätrenaissance oft benutzten Stich des Heemskerk entlehnt: Jonas vom Walfisch ausgespien (Abb. 20 bei Balke, Rupprecht Hoffmann, Trier 1916).

[365] Abzuziehen sind die vielen Beschädigungen und der durch die Mitwirkung Schlörs ungleichmäßig gewordene Stil.

[366] Komburger Akten 1586/87. Demmler, S. 175.

[367] Dieses Komburger Epitaph Stürmers ist eine kunsthistorisch wichtige, aber künstlergeschichtlich schwer unterzubringende Arbeit. Es ist das erste Grabmal in Franken, an dem das Sarkophagmotiv verwendet ist (am Sockel verdoppelt, mit Löwenfüßen) und dessen Attika mit den Figuren der drei Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung umstellt ist. Das feingefältete Chorhemd und die stille und kühle Andacht des Adoranten haben etwas Niederländisches, machen ihn zu einem Verwandten des Domherrn von der Gablentz. Der Kruzifixus aber, an dessen gestrafftem Körper, ebenso wie an den Händen des Betenden alle Adern stark hervortreten, schließt sich im Typus den Heilandsfiguren Schnebachs und Baumhauers an, ohne doch einem der beiden anzugehören. In der Ornamentik spielt papierschnitzelartiges Rollwerk und maureskenartiges, zu symmetrischen Mustern aneinandergereihtes Bandwerk die Hauptrolle. Der ganze Stil der Architektur erinnert ein wenig an Wolf Beringer, den Würzburger „Steinmetzen" (Portale der Universität und die Wappentafel am Bürgerspital). Die wappengeschmückten Pilaster schlagen die Brücke zu den Werken Bargs. Für diesen selbst ist es aber — abgesehen von allem andern — zu früh. Es kann von seinem Lehrer sein oder ihm — der ja in nächster Nähe von Komburg zu Hause war — in seiner Jugend gefallen haben.

[368] Unter den niederländischen Stechern hat besonders Gerhard de Jode (1526 bis 1591) gern Rollwerk mit Beschläg verwendet.

[369] Als Vorbilder der Schlörschen Hermen kommen vielleicht die an den Fenstern des Ottheinrich-Baus in Heidelberg in Frage. Das Stuttgarter Gesamtdenkmal ist u. a. abgebildet bei Demmler, a. a. O. und im Tafelwerk von Dehio und v. Bezold.

[370] Abbildung im Württembergischen Inventarwerk, Tafelband zu „Jagst- und Donauskreis". (Die Illustrationsbände des Württembergischen Inventarwerks haben bekanntlich keine Seitenzahlen und sind auch sonst so unbequem wie nur irgend möglich zu benutzen.)

[371] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 187. Auf Seite 186 von Mader Robyn zugeschrieben wegen der angeblichen Ähnlichkeit mit den Putten in den Bogenzwickeln des Portals der Universitätskirche, die von Michael Kern sind.

[372] Andererseits ist gerade die Kinderfigur echt bargisch in ihrer nahen Verwandtschaft mit den Hessentaler Aposteln.

[373] Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, Band IV, 1833, 1. Heft, S. 125 bis 126. Scharolds Quellen sind wahrscheinlich die Würzburger Domkapitelprotokolle, ich habe aber in ihnen die Notiz nicht gefunden.

[374] Der Altar existiert nicht mehr, wenigstens nicht in Würzburg.

[375] Abbildung im Württembergischen Inventarwerk, Jagstkreis, Ergänzungen, S. 3. (Phot. Strauß und Ehmert, Crailsheim.) Das Grabmal ist ziemlich stark restauriert. Die rechte Hälfte des Architravs und der rechte Zwickelputto scheinen ganz neu zu sein.

[376] Abbildung bei Köpchen, Grabplastik in Württembergisch-Franken, Tafel VIII.

[377] Schlechte seitliche Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV,1, Tafel XIV. (Phot. Samhaber, Aschaffenburg; Wehnert, Wertheim; Kratt, Karlsruhe; Gebr. Mezger, Überlingen.) Weitere Abbildung bei Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1914.

[378] Es scheint ohne direkte Benutzung eines Stiches gemacht zu sein.

[379] Phot. Teuffel, München. Vgl. Kapitel: Johann Robyn.



[380] Günther Denecke, Magdeburger Renaissancebildhauer, Abb. 15 und 16 (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1913).

[381] „Turciae imperatorum icones", 47 Blatt, 1565 in Heidelberg herausgekommen. — Ein Türkenkopf schmückte auch den Giebel des Grabmals Kottwitz († 1575) in Klingenberg; als Türken kostümierte Hermen kommen im Schloßsaal zu Rimpar vor; in türkische Tracht gekleidet sind einige Ahnen Christi an Kerns Dettelbacher Kanzel.

[382] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band III, S. 11. — Das kleine Denkmal ist übrigens das letzte, das einem Mitgliede des Geschlechts Grumbach in Unterfranken gesetzt ist.

[383] Zwei große Epitaphien in Niederstetten bei Mergentheim kommen vielleicht als weitere Werke Bargs in Frage. Das eine ist dem Zasolph von Rosenberg und seiner Gemahlin gewidmet (halb zerstört, hinter einer vorgenagelten Treppe), das Gegenstück (von dem nur noch die Adoranten und ein Teil der Wappenpilaster erhalten sind) dem Philipp Geyer von Giebelstadt und seiner Frau Ursula geborenen von Rosenberg († 1580). Ich habe die Denkmäler vor zehn Jahren gesehen und mir damals über das erstere folgende Notizen gemacht: „In der Pilasternische mit geradem Gebälk, das reich mit Beschläg verziert ist, kniet der langbärtige Ritter mit seiner Frau. Hinter ihnen ein Bogen in Flachrelief, unter dem ein Brokatvorhang ausgespannt ist. In der Attika ein Auferstehungsrelief von größeren Dimensionen als sonst üblich. Daneben Adam und Eva, jener von hinten gesehen, diese mit dem Schamzweig. Bekrönung in der Art eines Sarkophags. Die Inschrifttafel fast ganz von der Treppe verdeckt." — Die Pilasternische mit geradem Gebälk, das Beschlägornament, die Figuren von Adam und Eva, lassen einen Zusammenhang mit Barg (oder Schlör) vermuten.

[384] Sämtlichen Tugenden fehlen die Köpfe, die Spes ist herabgefallen und am Fuß des Kruzifixes aufgestellt (so habe ich das Denkmal 1910 photographiert, und wenn ich mich nicht irre auch 1917 gesehen). Die Adoranten und der Kruzifixus sind ziemlich intakt.

[385] Vgl. Demmler, Tafel XIX.

[386] Fast alle Schlörschen Adorantinnen sind so gekleidet, z. B. Catarina Eisenmann († 1572) an St. Michael in Hall (Abbildung bei Köpchen, a. a. O., Tafel VIII), zwei weitere Frauen in Hall (Abbildung Demmler, Tafel XVII), zwei Frauen von Stetten in Kocherstetten (Demmler, Tafel XVIII), eine Frau v. Rechberg in Straßdorf (Abbildung Württembergisches Inventarwerk, Jagstkreis, S. 468).

[387] Demmler, S. 175.

[388] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band II, S. 125.

[389] Neu ist nur, daß dem Ritter eine Matratze untergeschoben ist.

[390] Demmler, Tafel XX.

[391] Abbildung Badisches Inventarwerk, Kreis Mosbach, Amt Wertheim; und Henner, Altfränkische Bilder, 1914 (Phot. Samhaber, Aschaffenburg; Heer, Tauberbischofsheim; Wehnert, Wertheim und Kratt, Karlsruhe). Alte schlechte Abbildungen auch bei Ortwein, II, Abteilung 16, Tafel I bis IV.

[392] Wibel, Stadtkirche zu Wertheim (1888), S. 33.

[393] Dies vulkanische Gestein kommt auch in Franken vor, nämlich in der Rhön, scheint hier aber, wenigstens im 16. Jahrhundert, zu künstlerischen Zwecken nie ausgenutzt worden zu sein. Da sich an das Wertheimer Denkmal die alte Streitfrage knüpft, ob es aus natürlichem Tuff gemeißelt oder aus einem künstlichen Zement gegossen wäre (vgl. Wibel, S. 33 bis 36 und H. Wagner in der Festschrift der Technischen Hochschule zu Darmstadt, 1886), und da neuerdings im Unterfränkischen Inventarwerk mehrere, nach meinem Urteil gleichfalls aus Tuff gearbeitete Grabmäler als „Kunststein" bezeichnet worden waren, bat ich von der Schweiz aus Herrn Dr. Sedlmaier in Würzburg, einige Gesteinsproben von dem Grabmal in Wertheim und zwei weitern in Maria-Sondheim bei Arnstein und Fröhstockheim an das Mineralogisch-geologische Institut zur Untersuchung einzusenden. Die von dort freundlichst gewährte Auskunft lautet folgendermaßen:

„Die Untersuchung des übersandten Materials hat folgendes ergeben: Alle drei Proben bestehen

aus natürlichem Gestein und zwar aus Basalttuff, wie er in der Rhön an zahlreichen Stellen zutagetritt und als ausgezeichneter, leicht zu bearbeitender Bau- und Haustein gewonnen wird. Bezeichnend für solche Sedimente ist im Gegensatz zu künstlichen Produkten meist die Inhomogenität in Schichtung, Korngröße, Färbung und dgl., welche in kleinen Stücken zwar nicht hervortritt, an größeren Blöcken aber leicht nachzuweisen wäre. Charakteristisch für den Basalttuff ist die Beimengung von schwarzen Säulchen bzw. Täfelchen von Augit, Biotit, Hornblende (welche alle drei Proben zeigen), meist auch von grauem Sanidin (Probe von Wertheim, Pfarrkirche, Eberstein-Epitaph). Die Korngröße wechselt sehr stark (Fröhstockheim, Crailsheim-Epitaph, ist feinkörnig, Wertheim gröber). Das feinerdige Zement (Bimssteinasche) ist porös und saugt Wasser auf. Die Poren sind vielfach durch Kalkspat sekundär ausgefüllt und brausen mit Säure auf (Maria-Sondheim, Wallfahrtskirche, großes Zobel-Epitaph). Solche hellgefärbte traßähnliche Gesteine sind wohl künstlich schwer herzustellen ohne Änderungen von Mineralbestand und Struktur. Datiert Würzburg, den 31. März 1919. Gez. Dr. Lehner."

Aus diesem Material, also natürlichem Tuff, höchstwahrscheinlich solchem aus der Gegend des Laacher Sees in der Eiffel ist außer den drei genannten Grabmälern in Unterfranken nur noch gearbeitet: das Epitaph des Bischofs Neithard von Thüngen im Würzburger Dom.

395 Es sind ihrer nicht wenige. In die Literatur eingeführt worden ist es durch den Wertheimer Archivar Wagner (a. a. O.). An Trarbachs Autorschaft gezweifelt hat, veranlaßt durch das Jahr seines Todes, zuerst Alfred Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer (Württembergische Vierteljahreshefte 1882, Band II, S. 166). Einen Kompromiß zu schließen sucht K. Wibel, Die Stadtkirche zu Wertheim 1888. A. v. Oechelhäuser hat im Badischen Inventarwerk, Band IV, 1, S. 259, an Sebastian Götz, dem Meister des Heidelberger Friedrichbaues, gedacht und möchte in ihm einen Schüler Trarbachs sehen. Diese Auffassung hat etwas bestrickendes, dürfte aber doch kaum richtig sein. Bei Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band III (1908), S. 550, heißt es einfach: „von Meister Johann von Trarbach". Renard, „Grabdenkmäler der Renaissance in der evangelischen Pfarrkirche zu Simmern" (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, 3. Jahrgang, Heft 3, S. 181—86), meint, daß das Wertheimer Exemplar künstlerisch höher stände als die eigentlichen Werkstattarbeiten (in Gmünden usw.) und kaum zu ihnen gehören dürfte. K. Schäfer, der in den Mitteilungen des Germanischen Museums 1898, S. 36—44, die Pforzheimer Epitaphe in die Literatur eingeführt hat, erwähnt unser Denkmal überhaupt nicht. Franz Balke, Rupprecht Hoffmann, Trier 1916, Anmerkung 130 (S. 107), und H. Rott, Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof, Karlsruhe 1917, S. 41, rechnen es zu den Werkstattarbeiten, wobei Rotts Urteil ziemlich geringschätzig lautet (ebenso das Urteil von Wibel). Die weit über dem Durchschnitt stehende Qualität ist wohl von Oechelhäuser am stärksten empfunden worden.

396 Ursprünglich hatte ich freilich auch ihm ein Kapitel in diesem Buch gewidmet. Als ich aber erfuhr, daß von Strübing eine gut fundamentierte Frankfurter Dissertation über diesen Gegenstand zu erwarten wäre, strich ich, was ich geschrieben hatte. Denn es war nur eine leicht gezimmerte Notbrücke über eine allzu störende Schlucht der Unwissenheit. — Strübings Arbeit ist mittlerweile abgeschlossen und befindet sich als Manuskript im Besitz des Kunsthistorischen Seminars der Universität Frankfurt.

397 Das Grabmal der Gräfin Helene von Hanau geb. Pfalzgräfin von Simmern in Hanau ist wahrscheinlich zirka 1570 entstanden. Dieses Werk oder das daneben hängende des Grafen Philipp sind durch die Korrespondenz des Künstlers mit dem Baden-Badner Hof als seine Werke beglaubigt (vgl. Schäfer a. a. O. und Rott). Diese Korrespondenz bezieht sich auf das große Denkmal des markgräflichen Ehepaars Philibert und Mechtilde in der Stiftskirche zu Baden-Baden (vollendet 1573), welches dadurch das am ausführlichsten beglaubigte Werk des Meisters ist. Auf dem Grabmal des Markgrafen Karl II. und seiner beiden Frauen in Pforzheim (datiert 1579) hat sich der Künstler in der Inschrift genannt. Letzteres abgebildet bei Rott S. 40; P. Klopfer, Baukunst und

dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1909, S. 163; Gerwig, Schloßkirche zu Pforzheim (Führer von 1909); Ortwein, Deutsche Renaissance. Das Hanauer Denkmal ist abgebildet bei Winkler und Mittelsdorf, Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau, 1897.

[398] Abbildung des Reichard-Grabmals bei Renard a. a. O. und in der Zeitschrift „Das Bayerland" 1914. Teilabbildungen bei Balke, a. a. O. Tafel X. Hier S. 32 der urkundliche Nachweis für Trarbachs eigene Beteiligung an diesem Werk.

[399] Das Grabmal Ludwig Casimir in Oehringen (vollendet 1570) ist seit langem als Werk Trarbachs bekannt (vgl. Klemm a. a. O. und K. Schäfer). Bei Klemm ist der erhaltene Vertrag im Auszug mitgeteilt.

[400] Friedrich Schneider vermutet in dem sehr urwüchsigen, echt süddeutschen Bildhauer dieses Grabmals einen Endres Wolff von Heilbronn, der sich als Sohn des Bildhauers Balthasar Wolff 1557 in Mainz verheiratete, 1565 in Heilbronner Akten als Steinmetz, der in Mainz beschäftigt war, erwähnt werden soll, 1569 einen Wandschaden im Mainzer Dom besichtigte und 1572 ebenda bei Bauarbeiten beschäftigt war. Da das große Grabmal zirka 1563 entstanden ist, würde es zeitlich gut in diese Daten passen und auch die Herkunft aus Heilbronn hat manches für sich, da ein ihm nahe verwandtes Denkmal in Kürnbach (Ehepaar Sternenfels [† 1598]) ebenfalls als Heilbronner Arbeit angesehen wird. Bedenklich ist nur, daß jener Wolff in allen oben angeführten Notizen nur als Steinmetz figuriert, ein solcher aber nur in sehr seltenen Ausnahmefällen auch ein wirklich tüchtiger Bildhauer war. Weitere Werke des Brendelschen Meisters sind die Rittergrabmäler des Eberhard von Heppenheim († 1559) im Wormser Dom und des Philipp Brendel von Homburg († 1573) in Aschaffenburg (das Wormser hat einen ähnlichen Gottvater unter einer ähnlich schweren Archivolte und einen ähnlichen Christus wie das große Mainzer Werk, das Aschaffenburger eine sehr verwandte Ritterfigur usw.). Trarbach scheint von diesem Mainzer Meister einige seiner Lieblingsgewohnheiten übernommen zu haben: 1) über dem Kruzifix einen Extrabogen anzubringen und zwischen beiden einen segnenden Gottvater in Wolken erscheinen zu lassen (das Motiv kommt bei „Wolff" 1559 und 63, bei Trarbach erst 1568 und zirka 1570, in Oehringen und Baden-Baden vor); 2) das Grabmal ohne Rückwand zu lassen („Wolff" in Mainz und Worms, Trarbach an den schon genannten Werken).

[401] Abbildung Badisches Inventarwerk, Kreis Karlsruhe, Amt Bretten (1912), S. 92—94, Tafel V und VI. Der Künstler ist von Moritz v. Rauch in den Württembergischen Vierteljahresheften, Neue Folge, Band XIV, 1905, Heft 1, vermutungsweise mit Jakob Müller von Heilbronn, dem Lehrer Michael Kerns, identifiziert worden. Vgl. ferner H. Rott, a. a. O. S. 41 und G. Gradmann, Die Kern, S. 91.

[402] Abbildung: Inventarwerk von Hessen-Nassau, Rheingau.

[403] Die Abbildungen im Badischen Inventarwerk, Band IV, 1, zeigen noch diesen älteren Zustand.

[404] Dieses hat selbstverständlich immer isoliert gestanden.

[405] Die Pieta erinnert im Motiv an das nur wenig jüngere Relief des Hans Morink am Epitaph seiner Frau in St. Stephan zu Konstanz (vgl. Fritz Hirsch, Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XX, 1897). Auch der Christus hat bei Morink einen Verwandten, an dessen Sakramentshaus in derselben Kirche: Hier sind die Beziehungen zu Michelangelos Statue in S. Maria sopra Minerva deutlich erkennbar.

[406] Grotesken des Floris, Bos und Coecke sind abgebildet bei Hedicke, Tafel I—X, XLIX und L, des Vredeman de Vries u. a. auf dem Titelblatt desselben Werkes, bei Galland a. a. O., Springer usw. Von Theodor de Bry gibt es eine Folge von Buchstaben mit durchgesteckten Figuren und anderen Grotesken in 20 Blättern.

[407] Unter allen Porträtfiguren, die zu Lebzeiten Trarbachs in dessen Werkstatt entstanden sind, haben wohl nur die beiden Adoranten am Grabmal Ludwig Casimir in Oehringen mehr als nur dekorativen und historischen Wert. Der Graf ist nicht weniger männlich und vornehm als sein Wertheimer Vetter, in der Gräfin aber leben die besten Traditionen der Gotik fort. Ihr feingefältelter

Mantel und das Schleiertuch über ihrem Untergesicht sind nicht nur mit raffinierter Technik wiedergegeben, sondern auch ganz auf eine jenseitige, geisterhaft stille Stimmung hin durchempfunden. Sie ist eine der ganz wenigen weiblichen Gewandfiguren der Spätrenaissance, die mir mehr sind als Kleiderstöcke oder kalte Nachahmungen der Antike. Die Frauen an den beiden Grabmälern der gegenüberliegenden Wand (eines von Melchior Schmid, das andere, nach Strübing, von Rupprecht Hoffmann) ahmen sie nach.

408 Das Hauptgrabmal Michaels von Wertheim ist das in Sandbach von Dell d. J. Vielleicht hat der Meister eine Zeichnung nach der dortigen Statue als Vorlage erhalten, wahrscheinlich aber ein gemaltes Porträt, eine Totenmaske, Medaille oder dergleichen.

409 An allen Figuren ist mancherlei ergänzt: Die Nasen und erhobenen Arme beider Kinder, beide Hände der Gräfin, mehrere Finger Ebersteins, Teile beider Streitkolben usw. Von der Ornamentik sind als modern abzuziehen vor allem die beiden Engelköpfe an postamentartigen Konsolen unter den Säulen. (In meinem Besitz befindet sich eine Photographie von J. Heer in Tauberbischofsheim — einer Firma, die, wie es scheint, nicht mehr existiert, da sie in letzten Jahren auf Bestellungen nicht mehr reagiert hat. Diese gibt noch den Zustand vor der Restauration. Auch die sehr gute Aufnahme von Samhaber in Aschaffenburg ist im Handel nicht mehr zu haben. Dagegen hat Kratt in Karlsruhe alle Wertheimer Denkmäler neuerdings photographiert.)

410 Akten zum Heidelberger Schloßbau im Landesarchiv zu Karlsruhe, mitgeteilt von Oechelhäuser im Badischen Inventarwerk, Kreis Heidelberg, S. 475.

411 Irgendwelche Werke, die man Götz mit Sicherheit zuschreiben könnte, sind in der Würzburger Gegend nicht vorhanden. Da vor 1604 Bischof Julius die Bauten auf dem Marienberg ausführen ließ, wird er wahrscheinlich an diesen beteiligt gewesen sein (vgl. Anmerkung 345).

412 Bischof Julius hat die Zunft, oder wenigstens die Bildhauer darin, zu seinen großen Unternehmungen in so auffallend geringem Maße herangezogen, daß man fast an eine Feindschaft des Fürsten gegen seine Untertanen denken könnte. Daß er sie nur wegen ihres künstlerischen Unvermögens verachtet habe, ist beim Protektor Wilhelm Sarders unwahrscheinlich. Sollten die religiösen Gegensätze mit hineingespielt haben? Die in Würzburg aufgewachsenen Bildhauer waren wahrscheinlich, wie die ganze Bürgerschaft, stark vom Protestantismus angesteckt. Dem steht aber wieder entgegen, daß auch Michael Kern, den Julius so oft beschäftigt hat, Protestant war und daß überhaupt die Fürsten und Herren jener sonst so unduldsamen Zeit sich um den Glauben der Künstler, die sie brauchten, kaum gekümmert zu haben scheinen. Aus dem benachbarten Bamberg mußte allerdings in jenen Jahren der tüchtige Hans Werner unter dem Gegenreformator Neidhart von Thüngen „wegen des göttlich wortts weychen" (vgl. seinen Brief an Hans Georg von Giech, mitgeteilt von Fr. Traug. Schulz in den Mitteilungen des Germanischen Museums 1909, S. 91). Aber dieser Fall steht, soweit ich sehe, vereinzelt da und hat jedenfalls viel zahlreichere Gegenbeispiele.

413 Die im fürstlich Löwenstein-Wertheimschen Archiv zu Wertheim aufbewahrten, auf die Grabmäler der dortigen Stadtkirche bezüglichen Dingzettel, Erlasse und Briefe sind durch die Forschungen des Wertheimer Archivars Karl Wagner bekannt geworden. Auf ihnen fußen K. Wibel in seiner nützlichen kleinen Schrift: „Die Stadtkirche zu Wertheim", 2. Auflage, 1888, und von Oechelhäuser im Badischen Inventarwerk, Band IV, 1 und 2 (Ämter Wertheim und Tauberbischofsheim), 1896 und 98. Ferner Dehio im Handbuch, Band III (1908), S. 494 und 551.

414 M. S. f. 38, Blatt 33 und 37.

415 M. S. f. 105.

416 Das Bayerland, Band XXV, S. 507. F. Mader, Philipp und Wilhelm Sarder. Hierbei wird er „Rödle" genannt. An anderen Stellen heißt er Rodel, Rödlein usw. Auch der Name Hans Rott im M. S. f. 38 bezieht sich jedenfalls auf ihn.

417 Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 410.



418 Quittung Rodleins für eine Steinlieferung September 1576 (gemeinschaftliches Archiv zu Wertheim).

419 M. S. p. 43.

420 Würzburger Ratsprotokoll (Mitteilung Lockners).

421 Der Name Königsteinsches Epitaph ist von Wibel, a. a. O. S. 37, aufgebracht worden (Mitteilung von Herrn Archivrat Dr. Haug in Wertheim).

422 Wibel, a. a. O. S. 37, und Mitteilung von Dr. Haug in Wertheim. Das Denkmal ist photographiert von Samhaber in Aschaffenburg, Wehnert in Wertheim, Kratt in Karlsruhe, Gebr. Heer in Tauberbischofsheim, Gebr. Mezger in Überlingen.

423 Schriftliche Mitteilung von Herrn Archivrat Dr. Haug vom fürstlichen gemeinschaftlichen Archiv in Wertheim. Ihm und Herrn Otto Langguth, Vorsitzender des Historischen Vereins Wertheim, gebührt mein bester Dank.

424 Auch der Aufriß hat Ähnlichkeit mit Bargs (?) Grabmal des Schenken Heinrich († 1585) in Gaildorf, ist ihm aber entschieden überlegen.

425 An diesem Relief ist außerdem vieles ergänzt, vor allem der Kopf des Engels, der Christus den Mantel hält. Die Komposition in gleichzeitigen Stichen wiederzufinden, ist mir nicht gelungen.

426 Die Bezeichnung als „Eisenbergsches Epitaph" findet sich zum erstenmal in einem fürstlichen Erlaß von 1618, der sich auf die Aufrichtung des gotischen Grabmals des Grafen Johann I. usw. bezieht (vgl. Wibel, S. 22 und 40). Abbildungen des Denkmals existierten bisher nicht; photographiert ist es von Samhaber in Aschaffenburg, Kratt in Karlsruhe, Wehnert in Wertheim und Gebr. Mezger in Überlingen.

427 Dieser kann, seiner Form nach zu urteilen, nicht vor dem Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sein, wahrscheinlich erst im 18. Jahrhundert. Er war aber schon vor der Neuordnung des Chors vorhanden.

428 Ganz zerstört waren am rechten Relief die Figur des Teufels, der Kopf Hiobs, der Kopf seiner Frau und der Kopf des zwerghaften Mannes mit den Leichen der Kinder. Das übrige ist eine Kopie nach Resten, die noch zu erkennen waren.

429 Diese Figur ist mit Buch und Griffel wahrscheinlich falsch ergänzt. Ursprünglich stellte sie wahrscheinlich die hl. Barbara dar als Namenspatronin der Gräfin. Denn auf der anderen Seite steht der hl. Georg als Patron des Grafen. Freilich kann man sich wundern, daß ein protestantisches Grafenpaar in der Begleitung seiner Namensheiligen auftritt.

430 Einige Photographien der Gebr. Heer in Tauberbischofsheim zeigen den Zustand vor der Restauration. Auch Wibels Beschreibung bezieht sich noch auf diesen (in der Auflage 1888), ist aber sehr unausführlich. Vor dem Denkmal selber sind die neuen von den alten Teilen leicht zu unterscheiden.

431 Die rechte Figur ist ganz ursprünglich, wie ihr verwittertes Aussehen beweist; die linke ist wohl eine moderne Kopie, aber unter genauer Anlehnung an das Original, welches auf einer der Heerschen Photographien noch zu sehen ist.

432 Von den Stichen mit Darstellung der Auferstehung sind zu nennen: 1) M. de Vos inv. — Sadeler excu.; 2) und 3) Jan Strada — Phil. Galle (zwei Kompositionen, beide mit auseinanderspritzenden Wächtern und stürmisch auffahrendem Heiland); 4) P. Morelse — H. Swanenburg (1610, d. h. bedeutend jünger als die vorigen) hat ebenfalls die charakteristischen auseinanderspritzenden Krieger; 5) besonders wichtig, vielleicht Prototyp der ganzen Gattung, ein Stich des Corn. Cort von 1569: Christus im Tänzerschritt, wie in Wertheim.

433 Daß Juncker Rodlein kopiert hätte, ist so gut wie ausgeschlossen. Die Figuren stimmen nur im Motiv genau überein.

434 Abbildung (nach Zeichnung) im Badischen Inventarwerk, Band IV, 2, S. 186 und Knapp, Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer, 1911, Abbildung 33 (Phot. Kratt-Karlsruhe, Heer-Tauberbischofsheim). Die lange Versinschrift meldet, daß die überlebende Gattin

das Epitaph aufgerichtet hätte; die letzte, später hinzugefügte Strophe berichtet dann auch vom Tode der Frau (abgedruckt im Badischen Inventarwerk, S. 187).

[435] In beiden Medaillons sind in ungeschickter Komposition ein plumpes nacktes Kind und ein Gerippe einander gegenübergestellt. Am Isenburgschen Epitaph ist das Rundbild von der lateinischen Majuskelinschrift eingefaßt: „quid tu es ego fui. Quod ego sum tu eris."

[436] Ich habe das Denkmal in seiner jetzigen Aufstellung nicht gesehen. Die heutige Kirche ist neu, die alte wurde im Sommer 1910 abgebrochen.

[437] M. S. f. 38, Blatt 20. Scharold nennt ihn in seinen „Materialien" (Blatt 62) einen Schnitzer, während er höchstwahrscheinlich nur Steinbildhauer war.

[438] M. S. f. 38, Blatt 47. Die Notiz ist dick ausgestrichen, so daß auch der Name nicht mehr recht gelesen werden kann. Wahrscheinlich ist jener Junge nur ganz kurze Zeit in der Lehre gewesen.

[439] Ebenda.

[440] M. S. q. 43.

[441] M. S. f. 44, Blatt 8; M. S. f. 105; M. S. q. 43.

[442] Wochenrechnungen vom 10. bis 17. April (Würzburger Universitäts Archiv).

[443] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band VIII, S. 156. Die Konsole mit zwei gotischen Figürchen hat die angesetzten Köpfe inzwischen wieder verloren.

[444] Archiv des Bürgerspitals, Band III, Nr. 140. Mitteilung von Lockner (Laub gehörte dem Bürgerspital); vgl. Inventarwerk, Band VIII. S. 155.

[445] Würzburger Stadtarchiv.

[446] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 512. „Die Tugenden stammen wohl von Paulus Michel, die Putten von Robin."

[447] Mader hat im Inventarwerk, Band XII, S. 678. zuerst die Vermutung ausgesprochen. Hier auch Abbildung, Fig. 555.

[448] Hierbei ist freilich zu berücksichtigen, daß die ursprünglich reichlicher vorhanden gewesene Bemalung manches Kleinliche hineingebracht haben kann.

[449] M. S. f. 44, Blatt 6 und 25; M. S. f. 105; M. S. q. 43.

[450] Abb. 106 im Unterfränkischen Inventarwerk, Band II. Ich kenne die Kanzel nur nach diesem Bilde. In derselben Kirche soll es einen Taufstein derselben Zeit geben, der mit Putten und den Reliefs der Taufe Christi und der Predigt Johannis des Täufers geschmückt ist (Inventarwerk, Band II, S. 155).

[451] Der Sandhof ist zwischen 1594 und 1597 von dem Dr. jur. Wilhelm Ganshorm umgebaut worden. Seine Stellung in der Würzburger Architekturgeschichte ist von R. Pfister fixiert worden (S. 47 und 48). Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 499; Leitschuh, a. a. O., S. 171; Henner, Altfränkische Bilder (Phot. Gundermann und Neue Phot. Gesellschaft in Steglitz).

[452] Henner, Leitschuh, Pfister.

[453] Phot. Wehnert, Wertheim.

[454] Wie Lockner mir mitteilte, soll Meurer irgendwo in den Akten als „von Dillingen" gebürtig bezeichnet werden. Lockner erinnert sich aber nicht, ob er diese Notiz im Archiv des Bürgerspitals oder wo er sie sonst gefunden hat.

[455] M. S. f. 44 und f. 105.

[456] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 508, Anmerkung 2.

[457] M. S. f. 44 und q. 43.

[458] Archiv des Würzburger Bürgerspitals.

[459] Die Auber Kreuzigungsgruppe ist abgebildet im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, Tafel 1, ferner bei A. Weber, Til Riemenschneider, 3. Auflage (Regensburg 1911), S. 110 und bei C. Adelmann, Riemenschneider („Walhalla", Band VI, 1910), S. 51.

[460] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 155 und 156, Fig. 115 und 116.

Vgl. ferner Michael Wieland, Historische Darstellung des Stiftes zu St. Burkard zu Würzburg (Archiv des historischen Vereins, Band 15, 1861, S. 40).

[461] Alexander Müller war einer der angesehensten Würzburger Maler seiner Zeit, ja sein Ruhm scheint, was nicht mehr recht verständlich, weit über die Grenzen Frankens hinausgedrungen zu sein. Er stammte aus Konstanz am Bodensee, wurde 1570 als Meister in die Lukasbruderschaft aufgenommen und hatte im Laufe der Jahre bis 1605 nicht weniger als zehn Lehrlinge, darunter 1600 einen Holländer „Heinricus Hiluius" von Herzogenbusch und 1605 sogar einen Livländer, Heinrich Nemkhauszen von Riga in Rußland (!) (Riga war damals in Wirklichkeit polnisch). Vom Bischof Julius wurde er sowohl zu den Arbeiten am Juliusspital als auch zu denen an der Universität herangezogen. Im September 1579 war er mit der Ausschmückung der Kirche des Spitals beschäftigt (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 519, Anmerkung 2); in meinen Notizen aus dem Spitalarchiv kann ich den Namen Müllers nicht finden, sondern nur die Maler Jakob Cay, der im Juni 1580 zwei Altartafeln malte, und Heinrichsen (auch Herwissen oder Herneysen genannt), der im Juni und Juli desselben Jahres dies und jenes „faßte"; meine Notizen sind aber was die Maler betrifft sicherlich nicht vollständig. Beim Universitätsbau wird er besonders 1588 genannt (Entwurf zum Gestühl in der Kirche, Bemalung der Wappen in der Toreinfahrt). 1595 und 1597 arbeitete er im Rathause, wo er den grünen Baum an die Fassade malte: das wohl erfreulichere Urbild der heutigen aufdringlichen Nachahmung (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, und Zunftbücher M. S. f. 44).

[462] Vgl. R. Pfister, Das Würzburger Wohnhaus im 16. Jahrhundert, S. 6.

[463] Abbildung B. Riehl, Augsburg (Berühmte Kunststätten), S. 115.

[464] M. S. f. 44 und q. 43.

[465] Archiv des Würzburger Bürgerspitals, Band III, Nr. 141 und Unterfränkisches Inventarwerk, Band VIII, S. 155.

[466] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 629 und bei Leitschuh, Würzburg, S. 175. Leitschuh hat das Haus falsch auf 1547 datiert. Die richtige Entstehungszeit ist von Lockner festgesetzt worden. („Kritische Bemerkungen zu Fr. Leitschuhs Würzburg", 1912, und „Schlußwort an Herrn Prof. Leitschuh", 1912. Vgl. ferner Pfister, a. a. O., S. 25.)

[467] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 630 und Leitschuh, a. a. O., S. 177.

[468] Leitschuh bezeichnet diese durch Schwert und Wage charakterisierte Figur seltsamerweise als „Justitia in Engelsgestalt".

[469] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band II, S. 175. Hier auch die genauen Namen der Dargestellten und ihre Todesdaten (S. 176).

[470] Das Unterfränkische Inventarwerk nennt außerdem von Grabmälern, die ich nicht gesehen habe, drei Zollnersche in Kleinlangheim, B. A. Kitzingen (1574/84), ein bürgerliches Epitaph (1577) in Thüngersheim, B. A. Würzburg und an verschiedenen Orten solche aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts.

[471] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band I, S. 105.

[472] Abbildung Inventarwerk, Band III, S. 87.

[473] Inventarwerk, Band I, S. 11 und 70.

[474] Unterfränkisches Inventarwerk, Band I, S. 107. Abbildung S. 105. Dieser Steinmetz Rapolt ist vielleicht ein Enkel jenes Balthasar Rapolt von Lauda gewesen, der unter den Jungen Riemenschneiders aufgezählt wird, und wahrscheinlich auch ein Angehöriger desselben Geschlechts, dem eine von Riemenschneiders Frauen entstammte.

[475] Mit figürlicher Plastik geschmückte Taufsteine haben sich in Unterfranken aus der Renaissance des 16. Jahrhunderts kaum erhalten. Einer mit ganz rohen Reliefs von 1570 ist in der katholischen Kirche zu Geibelstadt. Zahlreich sind dagegen die nur profilierten, manchmal mit Wappen geschmückten. Drei (Giebelstadt, protestantische, 1596; Herchsheim 1604; Acholshausen 1609) sind durch dasselbe Steinmetzzeichen als Arbeiten einer Hand festzustellen.



[476] Demmler, Abbildung Tafel 22.

[477] Abbildung Inventarwerk, Band III, S. 158. Nur mit einfachen Renaissancewappen geschmückt ist eine Kanzel in Zeubelried, B. A. Ochsenfurt, datiert 1598.

[478] Inventarwerk, Band I, S. 130 und Henner, Altfränkische Bilder, 1910.

[479] Die Richtigkeit dieses Satzes, den ich im Sommer 1919 geschrieben habe, ist mir jetzt zwei Jahre später, wo ich das Buch in Druck gebe, schon etwas fraglich geworden. Die deutsche Plastik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts scheint doch weit natürlicher gewachsen, organischer mit der Vergangenheit verbunden zu sein, als ich früher geglaubt habe.

[480] Ohne irgend einen Anspruch auf Vollständigkeit sei hier eine Liste der wichtigsten dieser Namen gegeben. Die Barockisierung der Renaissance ist vor allem an den Werken dieser Bildhauer zu studieren.

1) Rupprecht Hoffmann in Trier (Werke von 1570 bis 1614, nur die jüngern fallen unter den Begriff des werdenden Barock). Vgl. Balke, Rupprecht Hoffmann, Trier 1916 und Strübing, Joh. v. Trarbach.

2) Hans Morink in Konstanz (Werke zirka 1578/1616) wird in den Akten einmal als Niederländer, einmal als Kärntner bezeichnet. War wahrscheinlich in den Niederlanden geboren und ist dann in die Alpen ausgewandert (vgl. Fritz Hirsch im Repert. f. K. W., XX, S. 257 bis 292).

3) Christoph Murmann in Augsburg (wird 1587 selbständig, † 1629 oder 1630). Ein feiner Künstler; vgl. A. Feulner in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1914.

4) Hans Werner in Bamberg und Nürnberg (erste Werke 1588, stirbt 1623). Vgl. Fritz Traugott Schulz in den Mitteilungen des Germanischen Museums, Jahrgang 1909, S. 87 bis 144, mit guten Abbildungen.

5) Heinrich Gröninger in Paderborn (erste Werke 1589, stirbt 1631). Vgl. F. Koch, Die Gröninger, Münster 1905, S. 121 ff.

6) Jakob Müller in Heilbronn (arbeitet besonders in den neunziger Jahren, stirbt 1610). Seine Kunst enthält nur wenig barocke Elemente. Vgl. M. von Rauch, Württembergische Vierteljahreshefte, N. F. XIV, 1905, Heft 1.

7) Hans Klintzsch von Pirna, zirka 1590 bis 1595 (vielleicht der am meisten chaotische unter allen deutschen Künstlern der Zeit).

8) Christoph Kapup von Nordhausen, 1591 bis 1597.

9) Sebastian Ertle von Überlingen, 1596 bis 1620. Alle drei waren vor allem in Magdeburg tätig. Vgl. über sie Günther Denecke, Magdeburger Renaissancebildhauer, Monatshefte für Kunstwissenschaft VI, 1913, S. 99 ff.

10) Johannes Juncker in Würzburg und Aschaffenburg (Werke von 1598 bis zirka 1623). Vgl. Schulze-Kolbitz, Das Schloß zu Aschaffenburg, Straßburg 1905, S. 112 ff.

11) Eckbert Wolf in Bückeburg, Werke 1601 bis 1608, einer der begabtesten Künstler der Zeit. Vgl. Robert Bruck, Graf Ernst von Schaumburg, Berlin, Wasmuth 1917 (mit vorzüglichen Abbildungen).

12) Nikl. Dickhart, 1603 bis 1629 in Mainz genannt. Vgl. Schrohe, Aufsätze und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte, Mainz 1912, S. 2 f.

13) Sebastian Götz in Heidelberg, 1604 bis 1621 nachzuweisen. Übertrifft alle an monumentaler Gesinnung. Vgl. A. v. Oechelhäuser in den Mitteilungen des Heidelberger Schloßvereins II, S. 167 ff.

14) David Voidel in Speier (Werke 1602 und 1629). Vgl. Grünenwald im Pfälz. Mus. 1894/95 und Baudenkmale der Pfalz (herausgegeben vom Ingenieurverein), Band V, 1898, S. 79.

15) Johann Degler von Weilheim in Augsburg. Der Schnitzer der Altäre in St. Ulrich. 1604 bis 1607. Vgl. W. Riehl, Augsburg, 1903, S. 122.

16) Michael Kern von Forchtenberg, zirka 1605 selbständig, † 1649. Vgl. G. Gradmann, Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern. Straßburg 1917.

17) S i m o n S c h w e i t z e r in Balingen. Von ihm ein Epitaph von 1605 in der dortigen Stadtkirche. Vgl. Albert Pfeffer im Balinger Volksfreund Nr. 67, 21. 3. 14. (Ich verdanke den Hinweis auf diesen Aufsatz Herrn Prof. K. von Lange in Tübingen.)

18) A d a m S t e n e l t in Osnabrück, seit zirka 1607/08 tätig. Vgl. Koch, Die Gröninger.

19) Z a c h a r i a s J u n c k e r in Würzburg und Miltenberg, 1608 bis zirka 1655.

20) P e t e r S p r e n g in Freiburg in der Schweiz, seit 1580 nachzuweisen († 1613), arbeitet im Anfang des Jahrhunderts den riesigen Holzaltar für die Augustinerkirche in Freiburg; neben dem noch rein renaissancemäßigen Gestühl in Wettingen, das einzige bedeutende Werk des frühen 17. Jahrhunderts in der Schweiz. (Vgl. Fribourg Artistique à travers les ages, Jahrgang 1892, pl. XIII.)

21) H a n s R e i c h e l von Schongau, tätig in München, Augsburg, Brixen usw. Vgl. R. A. Peltzer, Kunst und Kunsthandwerk, 1919.

22) L o r e n t z H ö r n u n g von Pirna arbeitet 1611 ein großes Epitaph für die Stadtkirche zu Lauenstein in Sachsen. (Vgl. Schmarsow in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1910.)

23) A n t o n i u s v o n S a a l h a u s e n arbeitet 1611 einen Altar in der Stadtkirche zu Pirna.

24) S e b a s t i a n W a l t e r in Dresden arbeitet vom Anfang des Jahrhunderts bis zu seinem Tode 1645, einer der feinsten Künstler der Zeit. (Vgl. über ihn und die anderen sächsischen Bildhauer B. Haendke, Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik [Dresden 1903], außerdem Schumann, Dresden [Berühmte Kunststätten].)

25) J e r e m i a s S u t e l in Hannover. (Vgl. Schuchhardt, Die hannoverschen Bildhauer der Renaissance.)

26) G e o r g R ö t t g e r in Braunschweig. Seine Alabasterkanzel von 1617 in St. Martin zu Braunschweig gehört zu den feinsten Werken dieses Stils.

27) G e o r g S t e y g e r in Quedlinburg. Von ihm die tüchtige Holzkanzel von 1619 in der Hauptkirche in Wolfenbüttel.

28) B e r n h a r d D i e t r i c h aus Freiberg i. Sa., Schöpfer des Hochaltars in der Hauptkirche zu Wolfenbüttel (1618).

29) L u d w i g M u n s t e r m a n, der Schöpfer der Altäre in Varel (1614) und Hohenkirchen im Oldenburgischen. (Vgl. Brinckmann, Barockskulptur.)

30) T ö n n i e s E v e r s in Lübeck, schnitzt 1594 bis 1608 die Kriegerfiguren in der Kriegsstube des Rathauses.

31) H e n n i H e i d t r i e t e r von Kiel arbeitet 1612 bis 1614 den Kamin im Schloß zu Husum.

32) C h r i s t o p h D e h n e in Magdeburg, 1612 bis 1626; besonders interessant in seiner Ornamentik (vgl. Denecke, a. a. O.).

33) G e o r g B r e n c k von Windsheim; sein ältestes noch existierendes Werk ist von 1612.

34) N i k o l a u s L e n k h a r d t, 1612 bis 1632 nachzuweisen (in Bamberg und Würzburg).

35) J ö r g Z ü r n in Überlingen, 1604 bis 1634. Steht unter den Eröffnern des Barock mit an erster Stelle.

36) C h r i s t o p h J e l i n in Tübingen. Seine Hauptwerke, Grabmäler in der dortigen Stiftskirche, sind von zirka 1517.

37) V e i t D ü m p e l von Altenstein, wirkt in Nürnberg; erstes Werk 1616 († 1633).

38) L e o n h a r d K e r n von Forchtenberg, tätig in Italien, Laibach, Nürnberg, Hall. Erste deutsche Werke von 1617 († 1662). Vgl. Gradmann, a. a. O. und Scherer im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Band 37 (1916, S. 302 ff.).

39) A b r a h a m G r a ß in Kulmbach, Schöpfer des Messinggrabmals für den Markgrafen Joachim Ernst in Heilbronn usw. Vgl. Friedr. H. Hofmann, die Kunst am Hofe des Markgrafen von Brandenburg (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 32, Straßburg 1901, S. 69, 84 und 87).

40) H a n s K o n r a d A s p e r in Salzburg, stammt aus Zürich, arbeitet u. a. auch für Ein-

siedeln 1615 bis 1625. (Vgl. Rudolf Guby, Über die Tätigkeit des Bildhauers H. Konrad Asper in Salzburg, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Band LVI.)

41) Gerhard Gröninger in Münster. Erstes beglaubigtes Werk 1619/22, einer der fruchtbarsten Meister der Zeit. (Vgl. Koch, a. a. O.)

42) Hans Julius Döteber von Leipzig, arbeitet 1622 das Grabmal des Samuel von Behr in Doberan und beginnt das große Grabmal für das mecklenburgische Herzogspaar ebenda, welches von 43) Daniel Werner von Leipzig seit 1637 fortgeführt und vollendet wird. (Vgl. Mecklenburgisches Inventarwerk, Band III, 2. Auflage, S. 656ff., mit Abbildungen.)

44) Georg Schweigger in Nürnberg gehört mit seinen Bronzewerken schon in den reifen Barock, mit seinen Alabasterskulpturen noch in den Übergangsstil.

[481]

[482] Vgl. Kerler, Unter Fürstbischof Julius (Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Band 41, 1899, S. 3ff.).

[483] Vgl. die Verträge Michael Kerns mit den Grafen von Oettingen, Erbach, Wertheim (Gradmann, a. a. O., S. 166ff.).

[484] Abgedruckt bei Ferdinand Koch, Die Gröninger, S. 249.

[485] Badisches Inventarwerk, Band IV, 3, S. 126.

[486] Miltenberger Pfarrarchiv.

[487] Stadtarchiv Würzburg, Bauamtsrechnung, vgl. Beilage.

[488] Alle diese Dinge stehen in den Rechnungsbüchern der St. Jakobspfarrkirche zu Miltenberg, die für den Kommissar in Aschaffenburg geführt worden sind (Würzburger Kreisarchiv, Faszikel 1623, Nr. 43276 ff., Jahr 1608 ff.).

[489] Badisches Inventarwerk, Band IV, 3.

[490] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVIII, S. 232, Fig. 198.

[491] Abbildung ebenda, S. 234, Fig. 199.

[492] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVIII, S. 142.

[493] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVIII, Fig. 117, S. 143.

[494] Abbildung Badisches Inventarwerk, Band IV, 2 (Amt Tauberbischofsheim), S. 117, Fig. 34.

[495] Mit Reliefs geschmückte Säulentrommeln kommen bei Trarbach in Hanau, Pforzheim, Simmern usw. vor, während an seinem frühen Denkmal in Öhringen die Schäfte unten glatt und oben mit Trophäen behängt sind.

[496] Hängende Konsolen mit Masken sind ein bei Trarbach beliebtes Motiv, nur sind bei ihm stets weibliche Köpfe mit vorgebundenen Servietten gegeben (z. B. in Pforzheim und am Rüdesheimer Denkmal des Ebersteinschen Meisters).

[497] Unter dem Anstrich soll mancherlei erneuert sein, wie mir der Pfarrer mitteilte, dem ich hiermit für seine freundlich erteilten Auskünfte herzlich danke.

[498] Vgl. Badisches Inventarwerk, Band IV, 2, S. 116.

[499] Vorläufer dieses Engeltypus des Giovanni da Bologna, seiner niederländischen und deutschen Nachfolger, sind die Engel der italienischen Frührenaissance eines Andrea Verocchio und Melozzo da Forli. Auch Dürers hochgeschürzte Frauen im Triumphzug Maximilians müssen unter seine Ahnen gezählt werden.

[500] Bei Osten kommen freilich Säulen nicht vor, sondern nur Pilaster; auch sind seine Reliefs flacher als bei Michael.

[501] Oechelhäuser (Badisches Inventarwerk, Band IV, 2, S. 118) wundert sich über den „profanen" Charakter dieser Trophäen, die er für kriegerische und künstlerische „Embleme" hält. Dabei sind sie gerade aus den Leidenswerkzeugen Christi zusammengesetzt, haben also ganz im Gegenteil einen ausgesprochenen religiösen Sinn.

[502] Ich habe mit freundlicher Hilfe des dortigen Herrn Pfarrers im Walldürner Pfarrarchiv nachgeforscht.



[503] Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Band II, S. 231.

[504] Wie J. May in seiner Beschreibung der vormaligen Kollegiats-Stiftskirche berichtet (Archiv des historischen Vereins, Band IV, 2. Heft, S. 16); vgl. auch Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 60.

[505] Die Akten über den Magdalenenaltar und die Schloßkanzel sind schon von Schulze-Kolbitz in seiner Monographie über das Schloß zu Aschaffenburg, S. 112 ff., veröffentlicht worden. Die auf die Epitaphe Reinhelt und Erbach bezüglichen Notizen sind von Mader gefunden und im 19. Heft des Unterfränkischen Inventarwerks, S. 142 und 78, mitgeteilt worden. Ich habe die beiden letzteren Akten nicht selber benutzen können, weil sie, wie die meisten Aschaffenburger Bauakten, beim bayerischen Generalkonservatorium in München waren, als ich im Spätsommer 1917 im Aschaffenburger Stiftsarchiv arbeitete, und später mit dem ganzen Aschaffenburger Archiv nach Würzburg gekommen sind, wo sie im dortigen Kreisarchiv noch ungeordnet und unbenutzbar liegen.

[506] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 142 (Stiftsarchiv Lade 230, N. C. 3465, Bauregister 1606).

[507] Die Sitte, Altäre an Stelle von Grabmälern zu errichten, wird in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Deutschland allgemein.

[508] Das ausführliche Dokument ist von Mader im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX, S. 30—32, Anmerkung, im Wortlaut publiziert worden. Es ist besonders interessant wegen der großen Wichtigkeit, die der Bemalung der hölzernen Figuren und des Gesprengs mit den Farben von Marmor und Alabaster beigemessen wird. Ferner als Beweis dafür, daß immer noch die Sitte herrschte, aus Gemälden, Skulpturen und Schreinerwerk zusammengesetzte Altäre nur einem einzigen Meister, hier einem Maler, zu verdingen. Der Name Rudolph Hennenberger kommt auch in den Würzburger Zunftbüchern vor (M. S. f. 44, Blatt 15 und Nürnberger Manuskript). Er war Maler und Glasmaler, wurde 1597 Meister und nahm 1599, 1605, 1606 Lehrlinge an. Den letzten konnte er aber nicht fertig ausbilden, weil er zwischen 1606 und 1610 starb. Werke von ihm sind nicht bekannt, vielleicht darf ihm das von demselben Christoph Weber 1603 gestiftete Gemälde der Predigt Johannes des Täufers, an der Rückwand der Stiftskirchenkanzel (Abbildung Inventarwerk, Band XIX, Tafel VII) zugeschrieben werden. Der von zwei älteren Schriftstellern (Behlen und Merkel 1843) genannte Meister Frank dürfte, da er sonst nirgends erwähnt wird, zu den nicht seltenen Gespenstern gehören, die Lesefehlern oder Mißverständnissen ihre Entstehung verdanken.

[509] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 75 (Stiftsarchiv Lade 230, N. C. 3465, Bauregister 1606).

[510] Aschaffenburger Stiftsarchiv, Protocol. concept. Negot. eclesiae Aschaffenburgensis . . . de Anno 1607 folio 11—13 (Nr. 3695).

[511] Inventarwerk, Band XIX, S. 78 (Stiftsarchiv Lade 230, N. C. 3465).

[512] Sie ist von Schulze-Kolbitz gefunden und veröffentlicht worden, a. a. O. Tafel XXVI. Gute Abbildung ferner im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX, S. 54.

[513] Diese einzige erhaltene Originalunterschrift des Künstlers ist von Schulze-Kolbitz in Faksimile publiziert worden. Unterfränkisches Inventarwerk, S. 55, nennt als Datum der Schlußquittung den 15. Dezember. Ich habe die Zahl als 25 gelesen, da das aber bedeuten würde, daß jenes Geschäft gerade am Weihnachtstage abgeschlossen worden sei, so dürfte die andere Lesart richtiger sein.

[514] Dieser schwarze Stein ist nicht schwarzer Marmor, wie Mader im Inventarwerk S. 56 angibt. Ein solcher wäre schwerlich beanstandet worden. Es handelt sich vielmehr um einen angestrichenen gewöhnlichen Stein. Aus rotem Alabaster sind heute nur die Konsolen der beiden Statuen in den Nischen und das Hauptgesims. Nach den Notizen der Visierung sollte der ganze Kern des Denkmals aus dem kostbaren Material gemacht werden. Schwarzer Marmor war für die In-

schrifttafel, weißer Alabaster für alle Figuren und das Relief vorgesehen. Diese Teile sind tatsächlich so hergestellt worden.

[515] Kreisarchiv Würzburg, Faszikel 1337, Rechnung 33, 313. Mitgeteilt schon von Schulze-Kolbitz, a. a. O. S. 130.

[516] Aschaffenburger Stiftsarchiv, Fach Nr. 4 und 15: „Kosten des Baues an Kirche und Kollegium."

[517] a. a. O. S. 120.

[518] Mitteilungen und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte, S. 75/76.

[519] Die zweite Hand ist derjenigen Junckers durchaus unähnlich, die erste schreibt manches in ähnlicher Weise, dafür aber „albaster", während Juncker „allabaster", „Marbol", während Juncker „Marmol" schreibt usw.

[520] Vgl. den inhaltsreichen Aufsatz Artur Peltzers in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" 1918, Heft 3 und 4.

[521] Vgl. Oechelhäuser, Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Band II, S. 170 und 228.

[522] Teilabbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 43, Fig. 28; kurze Beschreibung und Mitteilung der Inschriften S. 46 (Phot. Gundermann).

[523] Diese Benennung ergibt sich nicht aus Attributen, sondern aus dem Arnsteiner Grabmal desselben Ehepaars, wo einer entsprechenden Figur der Name beigeschrieben ist.

[524] An den unangenehm flauen und seifigen Farben, wie sie sich heute präsentieren, scheint eine moderne Wiederauffrischung schuld zu sein.

[525] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band VI, Tafel III und Henner, Altfränkische Bilder 1899 (Phot. Gundermann, etwas flaue Aufnahme).

[526] Stephan Zobel ist während der Herstellung des Darstädter Altars gestorben, seine Frau bald darauf. Die dort auf dem Architrav gemalte Inschrift lautet: „Steffan Zobel von Gibelstat / Anfieng diesz Gotshausz welchen hat der Tod drundergwunnen hin / Sein Wittib Cordul Echterin / Solchs volbracht vnd volgt Ihm gleich bald / Gott die Erben darbei erhald /." (vgl. Inventarwerk, Band I, S. 46).

[527] Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 46, wird er als Jakobus Minor bezeichnet.

[528] Die Stellung des schlafenden Wächters links geht wohl letzten Endes auf Dürers Holzschnitt in der großen Passion zurück. Für die Federhelme, Turbane und antiken Panzer können zahlreiche Stiche des späten 16. Jahrhunderts die Vorbilder geboten haben.

[529] Nicht aus „Kunststein", wie es im Inventarwerk, Band VI, S. 37, heißt.

[530] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band II, S. 113 (Fig. 68). Ein anderes Crailsheimisches Prachtgrabmal (Georg Wolfgang [† Oktober 1595], Gemahlin und Kinder) steht in der Dorfkirche zu Altenschönbach (B. A. Gerolzhofen). Es erinnert in seinem groben und steifen Stil am meisten an Rodlein, scheint aber auch Hansens Arnsteiner Denkmal einiges zu verdanken. Ich kenne es nur aus der Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band VIII, S. 17.

[531] Im Inventarwerk ist „gebrannter Ton" angegeben. Es handelt sich aber, wie auch das Mineralogische Institut der Universität Würzburg nach Untersuchung bestätigt hat, um Basalttuff, d. h. dasselbe Material, das auch in Arnstein und am Ebersteinschen Epitaph in Wertheim verwendet ist. Und zwar ist es ein natürliches, besonders feinkörniges Sediment, nicht ein aus Tuffstaub bereiteter „Kunststein", d. h. Zement.

[532] Eine ganz ähnliche bekrönende Kartusche ist zirka dreißig Jahre später von Michael Kern auf sein Grabmal des Grafen Johann Casimir von Erbach in Michelstadt gesetzt worden — aber ohne malerischen Instinkt und ohne viel Temperament, nur als zierliche Krone, wie eine Goldschmiedearbeit.

[533] Abbildung bei Heßdörfer, Der Dom zu Würzburg, S. 73; Henner, Altfränkische Bilder, Jahr-

gang 1911 (mit Notizen zur Biographie des Dargestellten); Leitschuh, Würzburg, S. 51. Allen diesen Reproduktionen liegt eine etwas blasse Photographie von Gundermann zugrunde.

[534] Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 80, ist denn auch dieser Stein als Material angegeben.

[535] Auf der von Salver 1775 in „seinen Proben des hohen deutschen Reichsadels" S. 437 gegebenen Abbildung hat der Teufel kein Gesicht. Demnach muß die Figur damals beschädigt gewesen sein. Der Kopf ist aber sicherlich echt. Vielleicht war er abgefallen und ist bald darauf wieder angesetzt worden. Ein ähnliches Schicksal hat ja auch der Kopf des Bischofs von Wirsberg an dessen Grabmal mehr als einmal erlebt (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 72).

[536] Die Abbildungen lassen die große Ähnlichkeit dieser Dinge kaum erkennen: Man kann sie nur vor den Originalen selbst empfinden. Auch der Vorhang, der die Nische des Bischofs schmückt, hat in Arnstein und Darstadt Vorläufer, dies Motiv ist aber so wenig eigenartig, daß damit nichts bewiesen werden kann. Es kommt u. a. auch an den Mainzer Grabmälern der Familien von Brendel und von der Gablentz vor, ferner in Halberstadt, Simmern und Pforzheim an Grabmälern aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; bei Johann von Trarbach in Pforzheim und Hanau usw.

[537] Die Maske am Fries ist vielleicht durch ein Werk Hubert Gerhards in München angeregt: Eine ähnliche Maske sitzt nämlich unter dem Wappenschilde eines der Bronzelöwen vor der Residenz. Auch die Löwen des Thüngenschen Epitaphs könnten von dorther kommen. Als weitere Quelle Junckers käme D. Schro in Mainz in Frage: Dessen Denkmal des Kurfürsten Albrecht hat am Sockel einen kauernden Satyr, das Grabmal Goeler v. Ravensburg († 1548) in der Memorie eine große Faunmaske.

[538] Gerhard Göninger in Münster hat in seinem Epitaph Lethmate (1630) ebenfalls Putten zwischen Säulenkapitäle und Architrav gesetzt (vgl. F. Koch, Die Gröninger, Tafel II).

[539] Alle Farben sind heute sehr verblichen.

[540] Oder aus rotem Marmor. Bei einer nachträglichen Prüfung sind mir auch inbetreff der Inschrifttafel Zweifel aufgestiegen. Sie ist vielleicht nur aus schwarz angestrichenem gewöhnlichen Stein oder Holz. Diese Fragen sind schwer genau zu beantworten, weil das Denkmal nicht einmal mit den im Dom vorhandenen Leitern wirklich erreicht werden kann.

[541] Diese Beschädigungen mögen zum großen Teil durch die Versetzung des Epitaphs an seine heutige Stelle und seiner Verbindung mit den Stukkaturen Pietro Magnos verursacht worden sein. Nach Salvers Abbildungen waren die Engel der Attika schon 1775 ohne Hände und zum Teil ohne Gesichter. Aber das Hauptwappen trug damals noch einen, freilich schon verstümmelten, armlosen Auferstandenen; der Putto des Luitpoldmuseums war noch an seinem Platz und der andere Putto zeigte das väterliche Wappen des Bischofs dort wo es hingehört, d. h. auf der linken Seite, nicht auf der rechten.

[542] Das Epitaph ist erst damals, also zwischen 1701 und 03, an seine jetzige Stelle gekommen. Ursprünglich hing es (nach Heßdörfer, a. a. O. S. 76) „an der Wand neben dem Peter-Pauls-Chörlein", also wohl ungefähr der Stelle, wo 1883 das Epitaph Christoph Franz von Hutten angebracht worden ist.

[543] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Tafel VI, Abb. 30 und 31 (Beschreibung und ausführliche Erörterung der Meisterfrage S. 60). Ferner Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1905 (zwei Aufnahmen von Samhaber, Aschaffenburg, und eine von Dr. Stoedtner, Berlin). Ältere Abbildungen nach Zeichnungen auch bei Ortwein, Band IV, Abt. 26, Tafel XVIII und XIX.

[544] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 60 (May, a. a. O. S. 16).

[545] Ebenda S. 60 und Oechelhäuser, Mitteilung zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Band II, S. 231.

[546] Galland, Holländische Baukunst und Bildnerei, S. 408.

[547] Ebenda S. 504 und S. 132.

[548] Abbildung Balcke, a. a. O. Tafel I.



[549] Abbildung im Aufsatz Deneckes, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913, Tafel XXVI.

[550] Abbildung im Mecklenburgischen Inventarwerk, Band I (2. Auflage 1898), auf Tafeln hinter S. 22, 24, 78, 108. Auf der Kanzel der Petrikirche von 1588 nennt sich „Ruedolf Stockman van Hantwerpen" als Verfertiger. Als Träger dient ihr die Statue des Apostel Petrus. Die Kanzel der Jakobikirche wird von einem einfachen Pfeiler getragen, während die der Marienkirche frei schwebt.

[551] Der Holzschnitt des Virgil Solis ist zum erstenmal 1516 erschienen in einem Bilderbuch mit erklärenden lateinischen Bibelsprüchen: „Bibl. Figuren des Alten und Newen Testaments gantz künstlich gerissen Durch den weit berühmpten Virgilium Solis zu Nürnberg. Getruckt zu Frankfurt am Main mit Romischen K. M. Freiheyt Anno MDLX" (das Buch enthält 147 Bilder). Die zweite Auflage von 1562 heißt: „Summaria über die ganz Biblia des alten und neuen Testaments... durch Vitum Dietrich gedr. z. Frankfurt a/M 1562." Hier ist die Zahl der Bilder auf 216 gestiegen (Jost Amman hat einige beigesteuert) und diese sind durchwegs von Rollwerk mit Grotesken umrahmt (Größe 16½ × 13 cm). Vgl. Bartsch, Band IX, S. 316/17.

[552] Dirck Barendsz, geb. 1534, 1555—62 in Italien, wo er Tizian nahetrat († 1592 in seiner Vaterstadt Amsterdam). (Vgl. Nagler, Künstlerlexikon, Band I, S. 274, und den Aufsatz von E. W. Moes im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler, Band II, S. 493.) Die beiden Jonasbilder sind von Johann Sadler gestochen und scheinen, nach ihrem häufigen Vorkommen in den öffentlichen Sammlungen Deutschlands, sehr verbreitet gewesen zu sein. Es gibt Exemplare, die nur mit T. B. invent. (Theodor Bernardus) signiert sind (z. B. im Kabinett des Germanischen Museums zu Nürnberg), andere, die die volle Signatur tragen: „Theod. Bernard Am. figuravit, Joa Sadler sculp. et excu." (z. B. das Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett). Das Blatt, wo Jonas ausgespien wird, ist in der Plastik u. a. noch an zwei Messingepitaphen auf dem Johannisfriedhof zu Nürnberg benutzt worden: Paulus und Ursula Gündlach († 1610) und Christ. und Julie Gündlach, beide nach demselben Modell gegossen.

[553] Die Beschreibung der Auferstehung beginnt: „Solum in aeris consistit tractibus, illum / Circumfusa cohors tumulo tremefacta pavescit usw." Die des Jonasbildes lautet: „Littus arenosum, latore ex aequore piscem / Fluctivagum, ingentem, trinos vasto oris hiatu / Exceptum ante dies rivomentem e pectore vatem."

[554] Sie ist abgebildet bei Balcke, a. a. O. Tafel X. Das „vasto oris hiatu" läßt besonders an dieses gleich einer Kanone dem Propheten hinausfeuernde Ungeheuer denken. Eine dritte Fassung desselben Gegenstandes stammt von Martin de Vos.

[555] Folgende in Stichen verbreitete Kompositionen der Auferstehung sind im allgemeinen Schema der Tauberbischofsheim-Aschaffenburg-Mainzer ähnlich, ohne sich doch in irgendeiner Figur mit ihr zu decken: 1) C. Cort 1569; 2) und 3) zwei verschiedene Kompositionen des Johannes Stradanus, beide von Philipp Galle gestochen; 4) Martin de Vos, gestochen von einem der Sadeler.

[556] Den Alabaster, der gewöhnlich in kleinen Stücken gefunden wird, für diese Erscheinung verantwortlich zu machen, geht natürlich nicht an. Die kleine Gesinnung hat ihn freilich geliebt, aber eine große hat ihn zu andern Zeiten auch zu großen Dingen verwendet.

[557] Auf den Abbildungen der Kanzel im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX, Tafel VI, und bei Henner, Altfränkische Bilder, 1905, ist sie mitzusehen (kaum wiederzuerkennen ist sie bei Ortwein, Band IV, Abt. 26, Tafel XVI).

[558] Es ist dementsprechend schon von Schulze-Kolbitz Juncker zugeschrieben worden.

[559] Der Nassauer Altar ist das älteste Exemplar jener für das erste Viertel des 17. Jahrhunderts so charakteristischen Denkmalsgattung der zum Gedächtnis Verstorbener errichteten Altäre. In den Inschriften des Darmstädter Werkes war noch auf einen solchen Zweck nicht hingewiesen. (Alle Mainzer Denkmäler sind von Krost photographiert, mit alleiniger Ausnahme des gleich zu nennenden Bodelschwinghschen Epitaphs.) Abbildung bei Kautzsch und Neeb, a. a. O. Tafel XXXVI und XL, S. 180 ff. (Ich habe dieses Werk erst nach Abschluß meiner Arbeit kennen gelernt und manches darnach verbessern müssen.)

[560] Aufsätze und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte (1912), S. 2—4.

[561] Nach Kautzsch (Der Dom zu Mainz, S. 184) wären die beiden Gruppen doch aus der Zeit um 1600, aber nicht ursprünglich zugehörig, sondern vom Meister des Grabmals Kurfürst Daniel Brendel, also wohl von Dickhart.

[562] Nach der Feststellung von Kautzsch ist das sicher.

[563] Nagler, Nr. 107. (Im Oeuvre Sadlers.) „Christophorus Schwartz monachien. pinx. Gillis sadeler sculpsit A. 1590." Ein Exemplar dieses Stiches ist sogar in Aschaffenburg selbst, in der dortigen Hofbibliothek vorhanden.

[564] Auch in Aschaffenburg sind die beiden Reiter wieder zu finden: im Gemälde der Predigt Johannis des Täufers an der Rückwand der Kanzel, wo sie freilich noch stärker verändert sind. (Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX, Tafel 7.)

[565] Schrohe, Aufsätze und Nachweise, S. 2 bis 4.

[566] Schneiders schriftlicher Nachlaß, 22,3, Nr. 11. Mitteilungen des Frankfurter Stadtarchivars Jung an Schneider. Dickhart verpflichtet sich, den Altar binnen zwei Jahren für 160 Gulden fertigzustellen, „die Bilder in gebürlicher Proportion, korpulent (d. h. vielleicht rundplastisch) und nicht zu dick". Das Hauptbild sollte „die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor" darstellen, „wie dieselbige im Meditationsbuch Hieronimi Natalis mir vorgwiesen worden" (also nach einer vom Besteller ausbedungenen Vorlage!), sowie mit den Patronen der Kirche: St. Bartholomäus und Carolus Imperator.

[567] Abbildung bei Schrohe. Als Autor nachgewiesen worden ist Dickhart im Hessischen Archiv X, 432. Vgl. ferner Diehl, Philipp, Landgraf v. Hessen-Butzbach, Hessische Volksbücher, Band V, S. 17.

[568] Schrohe behauptet, daß der im März 1582 verstorbene sein Grabmal erst 1606 durch Johann Schweickhard von Cronberg erhalten hätte. Ich weiß nicht, worauf sich diese Meinung gründet. In der Inschrift heißt es, daß der Nachfolger dem Vorgänger das Denkmal gesetzt hätte. Brendels Nachfolger war aber Wolfgang von Dalberg († 1601), auf diesen folgte Joch. Adam v. Bicken († 1604) und erst dann Johann Schweickhard von Cronberg. Dieser errichtete bereits 1606 das Denkmal des Wolfgang von Dalberg. Das Brendelsche Grabmal kann seinem Stil nach nicht nach 1600 entstanden sein. Abbildung bei Kautzsch und Neeb, Tafel 53 (Besprechung S. 277).

[569] Freilich sind gerade diese Kinderköpfe dasjenige, was auch von dem Cratzaltar die Gedanken immer wieder zu Juncker hinüberführt. Die beiden an den seitlichen Ausladungen des Obergeschosses unterscheiden sich eigentlich in nichts von den obern Putten der Stiftskanzel. Aber sie sind auch wieder von den daneben angebrachten Engeln hinter dem Hauptwappen nicht zu trennen und diese sind viel zu ungelenk und aufgedunsen für Juncker. Wenn der Cratzaltar heute dem flüchtig streifenden Blick vielleicht erfreulicher ist, als sein tüchtigeres Vorbild, so verdankt er das in erster Linie seiner schönen Farbe. Diese scheint im wesentlichen die ursprüngliche zu sein und setzt sich aus verschiedenen Nuancen von Braun zusammen. Der Alabaster des Reliefs ist stark getönt (oder nur nachgedunkelt?).

[570] Durch den Domdekan Werner (vgl. Schrohe, a. a. O., und Dehio, Handbuch IV, S. 235; vor allem aber R. Kautzsch im Inventarwerk, S. 195 ff.).

[571] Abbildung im Inventarwerk von Hessen-Nassau, Rheingau, Fig. 11 (Frankfurt a. M., 1902). Hier ist auf Seite 22 die Ansicht ausgesprochen, daß der Altar, der das Allianzwappen Brömser-Cronberg trägt, zur Erinnerung an eine im Jahre 1582 geschlossene Ehe gestiftet wäre. Dem widerspricht aber der Stil und auch die Gewohnheiten der Zeit passen nicht dazu. Wappengeschmückte Altäre sind fast immer Epitaphe. Der Rüdesheimer könnte zum Gedächtnis der Anna Margarete Brömserin geborene von Cronberg († 1600) gestiftet sein, ist aber schwerlich vor 1604 entstanden, d. h. nicht vor dem Mainzer Altar des Bischofs Cratz.

[572] Diese Wappen, Schilde und Decken kommen allerdings ähnlich auch bei Juncker vor, z. B. am großen Schloßwappen in Aschaffenburg. In Mainz sind außerhalb des Domes die Portalreliefs



an der alten Universität (Wappen des Kurfürsten Schweickhard usw.) typische Vertreter dieses Juncker-Dickhartschen Werkstattstils.

[573] Am Rüdesheimer Altar ist zweierlei besonders interessant: 1) Das schon erwähnte Material — Holz, das durch eine gelbweiße Glasur in den Rang von Alabaster erhoben worden ist (nur Teile des Kerns sind aus Sandstein); und 2) die phantastisch-poetische Komposition des Mittelreliefs, der Flucht nach Ägypten — eine Reproduktion derselben von Cornel. Galle d. Ä. (geboren 1570 in Antwerpen, lebte lange in Rom) nach Giovan Battista Baggi (Genueser Patrizier und Universalkünstler, 1554 bis 1627) gestochenen Bildes, das vierzig Jahre später auch von Michael Kern im Attikarelief des Michaelaltars (1643) im Kloster Schöntal verwendet worden ist. (Vgl. Gradmann, a. a. O., Tafel V und VI.)

[574] Abbildung (Originalphotographie) bei Hermann Emden, Der Dom zu Mainz (Mainz, Verlag v. Zabern, 1858); technisch nicht schlecht, aber von der falschen Seite aufgenommen (gute Phot. von Krost). Die ausführliche Besprechung von Kautzsch im Inventarwerk, S. 290 bis 291 (Abbildung Tafel 53) ist erst erschienen, als mein Buch schon fertig war.

[575] Nach R. Kautzsch, a. a. O., S. 290, hat der Herzog v. Dalberg das Denkmal 1832 wiederherstellen lassen. Die Dekoration des Sockels ist zum großen Teil aus Gips erneuert.

[576] Abbildungen sämtlicher Mainzer Bischofsdenkmäler bei Emden, Der Dom von Mainz, 1858; der Denkmäler Eppstein, Henneberg, Gemmingen u. a. im Tafelwerk von Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Die Denkmäler Aspelt, Nassau, Isenburg, Henneberg bei Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet (Leipzig 1906, Tafel 7, 8, 20, 23). Die Grabmäler Henneberg, Liebenstein und Gemmingen endlich auch bei P. Kautzsch, Hans Backofen, Tafel 7 und 8. Neuerdings alle Bischofsgrabmäler abgebildet im Inventarwerk von R. Kautzsch und E. Neeb (Darmstadt 1919).

[577] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 141 (Fig. 106).

[578] A. a. O., S. 118, Anmerkung.

[579] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 142.

[580] Darauf hat schon Mader aufmerksam gemacht (Inventarwerk, Band XIX, S. 148). Auf Abbildung Fig. 95 ebenda ist das Sauersche Epitaph zu sehen.

[581] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 78 (Fig. 45).

[582] Mader hat die betreffende Notiz im Bauregister gefunden, nachdem Sclulze-Kolbitz das Denkmal schon Juncker zugeschrieben hatte.

[583] Ganz fremd muten die beiden Putten an, die sich an die Lunette mit dem Hauptwappen lehnen. Sie sind vielleicht von demselben Gesellen, der später zwei Putten am Bassenheimer Altar gearbeitet hat.

[584] Juncker hat wahrscheinlich auch seine Mainzer Sachen in seiner Aschaffenburger Werkstatt verfertigt. Der Main bot ja die bequemste Transportgelegenheit und der Verkehr zwischen beiden kurfürstlichen Residenzen war sicherlich lebhaft.

[585] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Fig. 62 (Text S. 91).

[586] A. a. O., S. 118.

[587] Im Inventarwerk S. 91 ist Sandstein angegeben. Ich habe mir bei einer meiner häufigen Untersuchungen der Epitaphe Hack und Blumingen „Tuff" notiert.

[588] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 241 (auf S. 224 Zuschreibung an Juncker). Weitere Abbildungen bei Schulze-Kolbitz, Tafel 6 und P. Klopfer, Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland (Stuttgart, Hoffmann 1919).

[589] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 290.

[590] Die Dresdner Sammlung besitzt ein Exemplar.

[591] Ich habe ihn im Berliner Kabinett kennengelernt.

[592] Abbildungen 1) Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, ganz auf Tafel XXX, mit dem Raum Fig. 191, St. Martin und der Bischof Fig. 195, die beiden unteren Reliefs Fig. 196, 197.



2) Schulze-Kolbitz, Tafel XXIV. 3) Hirths Formenschatz, 1907. 4) Scherg, Das Schloß zu Aschaffenburg (populärer Aufsatz „Die christliche Kunst", Jahrgang XIII, 1. März 1917. 5) Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1897 (sehr klein).

593 Vgl. Aufsatz Rudolf Artur Peltzers über Hubert Gerhard in „Kunst und Kunsthandwerk", 1918, Heft 3 und 4, S. 123. Die italienischen Stukkateure aus der Familie Castello, die Gerhard in München geholfen, haben später in Neuburg an der Donau ähnliche Engel usw. geschaffen.

594 Abb. 7 bei Peltzer (etwas undeutlich zu sehen).

595 Abb. 1 bei Peltzer (Text S. 111 bis 114).

596 Das Dresdner Kupferstichkabinett besitzt ein Exemplar dieses vorzüglichen Blattes. Es ist signiert „B. Spranger Inuen. Z. dolendo sculp. Hendrik Goltzius excu." Über Spranger, den bekannten Hofmaler Kaiser Rudolfs II. vgl. die ausführliche Biographie bei K. van Mander. Über den Holländer Dolendo (jung verstorben vor 1604, nach Mander ein Schüler de Gheyns) den Artikel im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler.

597 Von diesen berühmten Römern gibt es eine Serie in Quart und eine in Oktav. Man findet die Blätter in fast allen deutschen Sammlungen.

598 Nagler, Aeg. Sadler, Nr. 102. Der Stich ist datiert 1593. Die Exemplare des ersten Drucks (von denen die Schloßbibliothek zu Aschaffenburg eines besitzt) tragen die Adresse des römischen Kupferstichverlegers Nicol. van Aelst aus Brüssel (über ihn vgl. Allgemeines Lexikon I, S. 96 und 97). Über Aegidius (Gillis) Sadeler, den Neffen des Johann, geboren 1570 in Antwerpen, gestorben 1629 in Prag, vgl. den Abschnitt in Joachim v. Sandrart, Teutsche Akademie.

599 Ich habe im Stuttgarter Kabinett ein Exemplar gesehen.

600 Die Sammlungen von Berlin und Basel besitzen Exemplare.

601 Ähnlich ist aber auch das Gemälde auf dem Hochaltar des Katharinenspitals zu Aschaffenburg (von einem in Venedig geschulten Niederländer?). Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Tafel XLII.

602 Juncker hat seine Handwaschung ganz ähnlich komponiert, wie Giovanni da Bologna eines der Bronzereliefs für die Grimaldikapelle in Genua (jetzt in der dortigen Universität). Abbildung bei Michel, Histoire de l'Art V,2, Fig. 422. Stiche nach diesem Werk Bolognas sind mir nicht bekannt. Vielleicht hat wieder Hubert Gerhard vermittelt.

603 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Fig. 196 und 197.

604 Daß der Bischof sonderbarerweise keinen Heiligen, sondern den Erbauer des Schlosses, Erzbischof Schweickhard, vorstellt, ist nicht nur durch das Schloßmodell, das er in der Hand hält, angedeutet, sondern auch durch die Hypotyposis, die es wissen mußte, ausdrücklich bezeugt. (Vgl. Inventarwerk, S. 253.)

605 Daß der Altar trotzdem mehr auf Fernsicht als auf Detailbetrachtung berechnet ist, geht am klarsten daraus hervor, daß viele Figuren nur von weitem fein erscheinen, aus der Nähe dagegen etwas grob und roh.

606 Band I (erste Auflage), S. 69.

607 Noch ein paar Worte über die Materialien, aus denen der Altar besteht. Der schwarze Marmor ist weiß gestreift und gesprenkelt. Aus rotem (Marmor oder Alabaster?) sind das Gehäuse des ursprünglichen Ciboriums, die Rahmen des Golgathareliefs, die Konsolen an den Postamenten Martins und des Bischofs; ebenso die Konsolen, an denen die untersten Putten stehen, sowie alle umrahmenden Teile im Obergeschoß: Konsole, Schlußsteine, Giebel, Reliefrahmen. Der Alabaster ist nicht rein weiß, sondern ähnlich wie der von Kern benutzte Forchtenberger in runden Linien gestreift und gefleckt.

608 Abb. 192 im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX.

609 Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX, Tafel XXXIV und XXXV, Fig. 198 und 199. Ferner bei Schulze-Kolbitz, Tafel XXV (Phot. K. Samhaber, Aschaffenburg).

610 Abbildung bei Peltzer, a. a. O., Fig. 8.



[611] Vgl. Abbildung, Tafel XXXIV, im Inventarwerk.

[612] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Abb. 199.

[613] Der hölzerne Schalldeckel, der von einem Bronzeadler gehalten und mit verschiedenen kleinen Reliefs geschmückt ist, stammt erst aus dem Jahre 1807. Man sieht ihm an, daß er von einem Gemmenschneider, dem Mainzer Bildhauer Eckert geschaffen worden ist. Ein puppenhafter Klassizismus versucht sich hier mit äußerlichen Mitteln dem „feinen Stil" des frühen 17. Jahrhunderts anzupassen.

[614] Diesen hat Mader im Inventarwerk vorgeschlagen.

[615] Vgl. Abb. 198 im Inventarwerk.

[616] Schmarsows bekannte Formel für das Rokoko.

[617] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Tafel XXXII und Fig. 144; ferner Schulze-Kolbitz, Tafel XVII und Edwin Redslob, Das Kirchenportal, Tafel 77 (Band I der „Deutschen Plastik", 1901 bei Herm. Costenoble, Jena), Phot. Samhaber, Aschaffenburg.

[618] Schulze-Kolbitz hat als erster auch dieses Werk für Juncker beansprucht. Seine stilistische Übereinstimmung mit der Schloßkanzel und Magdalenenaltar bedarf keiner näheren Erläuterung. Man vergleiche die Täuferfiguren, die Putten, die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes usw.

[619] Sie hatten allerdings einen Trumpf von vornherein in der Hand: das andere Material. Sie sind aus grünlichem, die Architektur ist aus rotem Sandstein.

[620] Eine gewisse Bedeutung wird auch hier wieder dem Material zukommen. Die Altäre und Kanzeln mögen zum Teil auch deshalb neben wenigen großen so viele kleine Figuren enthalten, weil der Alabaster gewöhnlich in kleinen Stücken gefunden wurde. (Auch die großen Figuren sind fast immer aus vielen Teilen zusammengesetzt.) Bei Außenportalen usw., die aus Sandstein sind, fiel diese Rücksicht fort.

[621] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Tafel VII.

[622] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 251.

[623] Michael Kerns in Schöntal (Johannesaltar), G. Gröningers in Altenberge, Eisenhoits am Herdringer Weihwasserbecken usw. sind Varianten derselben Komposition, stehen aber sämtlich dem Cortschen Stich schon ferner. Vgl. F. Koch, a. a. O., S. 61 und Tafel VII und G. Gradmann, a. a. O., S. 80.

[624] Für die Datierung des Portals ist nur ein terminus post gegeben, nämlich das Jahr 1614, in dem die Hypotyposis herauskam. Damals existierte schon der Altar, aber weder die Kanzel noch das Portal. Der reifere Stil des letzteren beweist noch nicht ohne weiteres, daß es nach der Kanzel, die 1618 fertig wurde, gemacht worden wäre. Als Gegenbeweis darf aber auch nicht angeführt werden, daß Ridinger im Juli 1616 zuletzt in Aschaffenburg genannt und 1618 jedenfalls nicht mehr dort gewesen ist. Denn die Steinmetzen können natürlich das Portal auch nach Zeichnungen ausgeführt haben, als der Meister selber schon nicht mehr anwesend war.

[625] Vgl. Inventarwerk, Band XIX, Fig. 180 und 181.

[626] Stärker als an die Masken des Sebastian Götz an den Konsolen der Heidelberger Kurfürsten. Götz war 1614 in Aschaffenburg. Oechelhäuser (Mitteilungen II, S. 228) hat seine Hand an verschiedenen dortigen Sachen wieder erkennen wollen (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 224).

[627] Vgl. den Stich von Ostertag und Cöntgen 1748, Abbildung im Inventarwerk, Fig. 172.

[628] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 209.

[629] Abbildung ebenda, Fig. 227.

[630] Wenig brauchbare Abbildung des ganzen Werkes (nach Zeichnung) bei Ortwein, Band IV, Abt. 6, Heft 3 und 4, Tafel XXX (Phot. Krost, Mainz).

[631] Vgl. Schrohe, a. a. O. S. 3 und Dehio, Handbuch, Band IV, S. 235. R. Kautzsch hat die

Haltlosigkeit dieser alten Tradition nachgewiesen (vgl. seine ausführliche Besprechung im „Dom zu Mainz" S. 186 ff.).

[632] Dieselbe Hintergrundsgruppe der Sadeler-Arpinoschen Geißelung ist auch von Heinrich Gröninger an seinem Epitaph der Domherren Winkelhaus und Kappel im Kreuzgang des Domes zu Paderborn (1607) benutzt worden. An den bedeutenderen Bruder Heinrichs, Gerhard Gröninger in Münster, hat sich Dehio (im Handbuch, Band IV, S. 235) durch den Bassenheimer Altar erinnert gefühlt. (Er datiert ihn übrigens unrichtig, 1629.) Von dessen Werken ist aber eigentlich nur das Epitaph Aschebroich im Dom zu Münster vergleichbar (in den Figuren der Henker); direkte Beziehungen scheinen mir ausgeschlossen.

[633] Vgl. das Kapitel Peter Osten.

[634] Das Gemach ist mit fast ebensoviel zierlichem Hausrat ausgestattet wie bei Michael Juncker in Messelhausen. Eine wirklich intime Stimmung kommt aber doch nicht zustande, weil die theatralischen Gesten der Figuren dem entgegenwirken.

[635] Abbildung von Altar und Visierung im Inventarwerk, Band XIX, Fig. 26 und 27, und von der Visierung allein bei Schulze-Kolbitz, Tafel XXVI.

[636] Vgl. Nagler, Künstlerlexikon, Band IV, S. 132. Der Stich nach Muziano ist einer der klarsten, die Johann Sadeler gemacht hat; der nach Mostaerd hat als Gegenstück einen büßenden Hieronymus in der Felshöhle, wo das Gestein ebenfalls ähnlich geschichtet ist. Andere ähnliche Redaktionen des Themas sind ein Stich des Matham nach Goltzius und einer des Swanenburg nach A. Blomaert. (Von beiden besitzt u. a. die Frankfurter Sammlung Exemplare.)

[637] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Fig. 59 (Phot. Stoedtner, Berlin).

[638] Diese Engel sind allein aus Alabaster, alles übrige ist bemalter Sandstein oder Tuff.

[639] Ein Unterschied zwischen eigenhändigen und Werkstattarbeiten darf aber bei diesen Bildhauern der deutschen Renaissance überhaupt kaum konstruiert werden. Dazu war der ganze Betrieb zu handwerklich, genossenschaftlich.

[640] Vor Obernburg a. M. (zwischen Aschaffenburg und Miltenberg) steht am heutigen Bezirksamt ein großes Freikreuz mit Maria und Johannes aus rotem Sandstein. Die Inschrift nennt als Stifter den Mainzer Zahlmeister Wendel Roth und das Entstehungsjahr 1618. Die Arbeit ist recht gut, besonders der Johannes ist eine anmutige lockige Gestalt. Das Werk kommt als Arbeit Hans Junckers in Frage — ein bestimmteres Urteil wage ich nicht zu fällen, weil ich die Gruppe nicht photographiert und meine Notizen über sie zu einer Zeit gemacht habe, wo ich die verschiedenen Juncker noch nicht genügend kannte.

[641] Die Herkunft aus der Fremde, aus Westfalen oder vom Niederrhein, wird noch wahrscheinlicher gemacht durch den Beschluß des Mainzer Domkapitels vom 3. Juli 1608 („Mainzer Domkapitelprotokolle" 1608, Blatt 334; Würzburger Kreisarchiv): „Auff anhalten Herr Arnoldens von bucholz Dhomprobstes zu Hildesheim ist ihme bewilligt, daß er ein Epitaphium etwan von meszing oder Kupfer für seinen desz orts Dhombstifts für diesen gehalten Vettern seligen auch Arnolden von bucholz genannt in Anno 1584 alhier verstorben . . . (ohne Schaden für die Wand usw.) aufrichten möge" (er soll dann noch zur Stiftung eines „anniversariums" von 200 bis 100 Gulden angehalten werden usw.). Der Besteller des Epitaphs lebte also in Hildesheim und mag das Grabmal in seiner Nachbarschaft bestellt und dann nach Mainz geschickt haben. Im Stil wirklich verwandte Dinge scheinen aber in den westfälischen und in den Harzstädten kaum vorhanden zu sein, weder bei einem der Gröninger, noch bei Sutel in Hannover, noch in Hildesheim selbst.

[642] Eine genauere Beschreibung und Würdigung des Werkes liegt außerhalb des Rahmens meiner Arbeit.

[643] Ein bestimmteres Urteil wage ich nicht zu fällen, da ich die Denkmäler nur einmal gesehen und nicht photographiert habe.

[644] Diesem Werk im Aufriß und Stil am nächsten verwandt ist der Epitaphaltar der Familie

Ullmer in Dieburg (zirka 1606). Er enthält im halbrund gerahmten Mittelfelde ein gutes Alabasterrelief der Geburt Christi.

[645] Dieselbe Vorlage ist von Jelin an der Tumba der Herzogin Dorothea in Tübingen und von Gärtner in Bückeburg benutzt worden.

[646] Vgl. Badisches Inventarwerk, Band IV, 3, S. 212 (keine Abbildung, dagegen ist das Relief gut photographiert von Kratt, Karlsruhe). Der Sindolsheimer Altar ist im wesentlichen mittelmäßiges Rokoko, hat aber außer dem Abendmahlsrelief noch eine minderwertige Kreuzigungsgruppe und ein Antipendium aus dem frühen 17. Jahrhundert. Letzteres ist eine mit beschlägartigem Bandwerk belegte Tafel mit der Jahreszahl 1608. Ob diese mit dem Relief von Haus zusammengehört, ist sehr zweifelhaft.

[647] Die großartige und kalte Art des nächst Goltzius bedeutendsten Stechers unter den niederländischen Romanisten ist an diesem Kupferstich (von dem die Dresdner Sammlung ein Exemplar besitzt) mit am besten kennenzulernen. Es gibt Abdrücke mit und ohne Namen des Stechers. Der Entwerfer dagegen ist stets genannt: „Livius Forliuctanus Inventor." Weder das Kiedricher noch das Sindolsheimer Relief sind genaue Kopien: In beiden ist z. B. der runde Tisch des Stiches in einen länglichen verwandelt und die Fußwaschung im Hintergrunde mit den gedrehten Säulen ist weggelassen. Das Kiedricher Relief reproduziert den Stich im Gegensinne.

[648] Phot. Kratt, Karlsruhe.

[649] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band VII, S. 102.

[650] Seine Abneigung gegen das Anorganische und seine Enthaltsamkeit im rein Ornamentalen überhaupt lassen ihn von vornherein den Niederländern aus dem Kreise Giovan de Bolognas verwandt erscheinen, auch zu einer Zeit, wo er direkte Anregungen von Hubert Gerhard noch nicht empfangen hatte.

[651] Leider ist gerade dieses Denkmal schwer genau zu datieren. Am wahrscheinlichsten ist, daß es noch vor der Aschaffenburger Stiftskanzel entstanden ist. In diesem Falle ist sein Knorpelwerk wohl das früheste in der ganzen deutschen Plastik (vgl. die chronologische Tabelle bei G. Gradmann, a. a. O. S. 83).

[652] Knorpelig aufgewühlt sind aber auch die Rollwerkschilde mit den Evangelistennamen an der Stiftskanzel von 1602.

[653] Als ich im Sommer und Herbst 1917 das Material zu diesem Kapitel sammelte, war der Band Miltenberg (XVIII) des Unterfränkischen Inventarwerks noch nicht erschienen, aber bereits im Druck. Herr Konservator, Prof. Dr. F. Mader, hatte die Güte, mir die auf Zacharias bezüglichen Abschnitte seines Buches in Korrekturbogen zuzusenden und mir außerdem mehrere gute Photographien unentgeltlich zu überlassen. Ich sage ihm hierfür meinen öffentlichen Dank. Ebenso danke ich dem Pfarrer von Miltenberg, Herrn Geistlichen Rat E. Roth, für die freundliche Art, womit er mir die Miltenberger Pfarregister zugänglich gemacht und meine Arbeit sonst gefördert hat.

[654] Vgl. Kunstdenkmäler Badens (Inventarwerk), Band IV, 3, S. 126.

[655] Lockner hat diese Notiz im Würzburger Stadtarchiv gefunden. Das Bürgerrecht erwarb man gewöhnlich, wenn man heiratete. Die Frau des Zacharias mag eine Würzburgerin gewesen sein. In diesem Falle muß er aber schon früher in einer ersten Ehe gelebt haben, aus der jener Sohn Michael stammte.

[656] Kreisarchiv Würzburg, Rechnung 19. I. 09 (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 28).

[657] Himmelstein, Der Dom zu Würzburg, S. 34 (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 48).

[658] Kreisarchiv Würzburg, Rechnung 17 378, Klosterrechnung 1609/10, Fol. 74; vgl. Inventarwerk, Band III, S. 242.

[659] Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg. Manuskript f. 44, S. 23.



[660] Ebenda M. S. f. 105.

[661] Ebenda M. S. f. 44, Blatt 23.

[662] Ebenda M. S. f. 105.

[663] Wahrscheinlich ist es dieser Michael Juncker d. J., der 1616 mit einem sonst unbekannten Martin Schwedler zusammen 55 Gulden für Bildhauerarbeiten in der damals erbauten Pfarrkirche von Zell bei Würzburg erhielt (Kreisarchiv Würzburg, Rechnung Nr. 31 568 und Inventarwerk, Band III, S. 226), und der die Visierung für das Sakrarium des Bildhauers Buchner für die Pfarrkirche zu Eußenheim lieferte (Kreisarchiv Würzburg, Rechnung Nr. 6030, Inventarwerk, Band VI, S. 63 und 66).

[664] Würzburger Stadtarchiv. Ich verdanke diese interessante Notiz wieder der Freigebigkeit Lockners. Übrigens wird in Würzburger städtischen Bauamtrechnungen von 1632/33 noch ein Mich. Juncker genannt. Die Stadt nahm von ihm 30 Gulden „aus dem Wirtshaus zum Schwan" ein. Er war also damals Inhaber des noch heute existierenden bekannten Hauses.

[665] Bamberger Kreisarchiv, Ebracher Akten 480 (119), siehe Anhang.

[666] Stadtarchiv, Bauamtsrechnungen, Rechnung 158.

[667] Ebenda Rechnung 160.

[668] Scharold, Materialien zu einem Würzburger Künstlerlexikon, Blatt 257 (Manuskript der Würzburger Universitätsbibliothek). Scharolds Quelle ist unbekannt.

[669] Vgl. Badisches Inventarwerk, Band IV, 3, S. 126.

[670] Daß übrigens auch Hans Juncker Beziehungen zu Miltenberg gehabt hat, geht aus der Rechnung zu seinem Magdalenenaltar von 1617 hervor, wo er einmal 6 Gulden „im vidumb in beysein seines Schwagers von Miltenberg" erhielt. Dieser Schwager kann aber nicht etwa Zacharias gewesen sein (im Badischen Inventarwerk, Band IV, 3, wird dieser einmal vermutungsweise für einen Tochtermann Michael Junckers erklärt). Zacharias wohnte damals noch in Würzburg.

[671] Nach freundlicher mündlicher Mitteilung der Herren Pfarrer zu Miltenberg, Bürgstatt und Walldürn.

[672] Stiftsprotokolle 1628, Fol. 253 (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. .

[673] Würzburger Kreisarchiv, Aschaffenburger Zahlmeisterrechnungen Faszikel 937, Jahr 1630, Nr. 145 und Jahr 1631, Nr. 74.

[674] Josef Wirth, Chronik der Stadt Miltenberg, herausgegeben vom Stadtmagistrat 1890, S. 328. Wirths Quelle ist nicht mehr nachzuweisen — die Rechnungsbücher der Miltenberger Pfarrkirche, die sonst im Kreisarchiv Würzburg erhalten sind, fehlen gerade für 1635.

[675] Miltenberger Kellereirechnung (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVIII, S. 130).

[676] Die beiden anderen Söhne, Paulus, geb. 1635, und Sebastian, geb. 1644, waren damals noch Kinder.

[677] Bamberger Kreisarchiv, Ebracher Akten 488 (119), Akt. 9. Der eigenhändige Brief trägt nur das Monatsdatum, das Jahr ergibt sich daraus, daß der Vertrag am 15. September 1651 abgeschlossen wurde.

[678] Zu den Akten über den zweiten Hochaltar gehören noch zwei weitere Memoriale Junckers, von denen weiter unten zu reden sein wird.

[679] Baurechnungen des Marienbergs (Kreisarchiv Würzburg); vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 398 und 400, Anmerkung.

[680] Kreisarchiv Würzburg, Rechnung 19 134; vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 127.

[681] M. S. f. 44, Blatt 34.

[682] Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV, Heft 3, Tafel X. Bei meinen Studien und Aufnahmen in Walldürn bin ich in freundlicher Weise von den dortigen geistlichen Herrn, dem Pfarrer und dem Kaplan unterstützt worden, wofür ich ihnen auch an dieser Stelle herzlich danke.

683 Aus dem versehentlich umgestürzten Kelch hatte sich der Wein in elf Blutbahnen ergossen, von denen jede in einem Christushaupt endigte (vgl. die künstlerischen Darstellungen im Kirchenschatz zu Walldürn und in der Pfarrkirche zu Retzstadt; Badisches Inventarwerk, Band IV, 3, Tafel XIII, und Unterfränkisches Inventarwerk, Band VI, S. 153).

684 Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV, 3, Tafel XI und XII.

685 Dessen Biographie läßt sich vorläufig folgendermaßen skizzieren. Er stammte aus Rheinfelden (bei Basel? oder Reinfeld bei Schweinfurt? Für den letzteren Ort hat sich Scharold in seinen „Materialien", Blatt 146/47, entschieden, für den Schweizer Ursprung scheint nicht nur die genaue Schreibweise in dem Zunftbuch, Manuskript f. 44, zu sprechen, sondern auch der Name des Künstlers selbst, der noch heute in der Schweiz sehr gewöhnlich ist). 1616 wurde er Meister und in die Würzburger Zunft aufgenommen, nachdem er die Witwe des Malers Michael Häußler geheiratet hatte (Scharold, Materialien). Zwischen 1618 und 1629 nahm er vier Jungen in die Lehre (M. S. f. 44). 1619 wohnte er in Burggrumbach (ebenda und Würzburger Domkapitelprotokolle, Band 1618, wo er auf S. 220 als Maler von Grumbach genannt wird). 1617 bemalte er den Hochaltar G. Brencks in Frickenhausen, 1618 die Orgel im Würzburger Dom, im selben Jahre für 235 Gulden die Kirche in Eußenheim (Würzburger Domkapitelprotokolle 1618, S. 145, und Würzburger Kreisarchiv, Rechnung 5030). Im selben Jahre erhielt er 400 Gulden für den Hochaltar in derselben Kirche (Würzburger Kreisarchiv, Rechnung Nr. 5030) und malte den Nebenaltar in Frickenhausen (Würzburger Domkapitelprotokolle — es handelt sich wahrscheinlich um das heute noch existierende Sebastiansbild; dessen Rahmen ist freilich mindestens 30—40 Jahre jünger). 1618, 19 und 21 kommt sein Name in den städtischen Bauamtsrechnungen (Stadtarchiv Würzburg) vor, meist in Verbindung mit Zahlungen für gemalte Wappen, Vergoldungen am Stefanstor usw. 1620 bemalte er das neue „Beulein" (?) im Würzburger Rathaus (Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 550). 1624 schuf er das Vesperbild, das heute noch im Kreuzgang der Würzburger Franziskanerkirche ist (Inventarwerk, Band XII, S. 196), und etwa um dieselbe Zeit auch die Walldürner Bilder. 1628 und 29 war er wieder im Rathaus beschäftigt, in der Kapelle und der neuen Wappenstube (Inventarwerk, Band XII, S. 550). Zu Ende des Jahrzehnts entstand sein Hauptwerk, das große Gemälde der Beweinung Christi usw. am Peter-Pauls-Altar im Würzburger Dom. Bald nach 1630 scheint er gestorben zu sein.

686 Vgl. Stadler, Hans Multscher (Heft 82 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg, E. Heitz, 1907).

687 Die „Gotik" dieser Kirchenräume ist freilich nicht nur sehr malerisch frei behandelt, was selbstverständlich wäre, sondern auch mit allerlei romanischen Reminiszenzen, besonders an den Pfeilerkapitälen, und echten Renaissancemotiven, reichlich gemischt (Putten und Fruchtschnüre als Schmuck von Gewölbekappen und Archivolten).

688 Besonders ähnlich ist ein Stich von 1609: „R. Savery In. Aeg. S. exc."

689 Nicht eine Himmelfahrt Mariä, wie es im Badischen Inventarwerk, Band IV, 3, S. 130, heißt. Eine solche würde auch in das Programm des Altars nicht recht passen.

690 Die eigentlichen Besteller sind nach den Archivalien die Kirchenrechner (vgl. Badisches Inventarwerk, Band IV, 3, S. 129).

691 Diese Kartusche ist eine höchst interessante Vorahnung des Regencestils. Wie sehr sich überhaupt sowohl das beginnende wie das reifere Knorpelwerk des frühen 17. Jahrhunderts dem Rokoko des 18. Jahrhunderts genähert und viele seiner bekanntesten Eigentümlichkeiten vorweg genommen hat, ist noch zu wenig beachtet und verdiente in einer besonderen Studie beleuchtet zu werden. Der interessanteste deutsche Bildhauer in dieser Hinsicht ist wohl Christoph Dehne in Magdeburg. In Franken wäre besonders Hans Werner zu studieren. Am Mittelrhein steht ein höchst merkwürdiges kleines Epitaph dieser Art unter der Empore in der Pfarrkirche zu Bacharach (Joh. Jak. Kornzweig [† 1655]).

692 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVIII, Fig. 178 und 179.

[693] Durch die detaillierte Nachricht in der Chronik von Miltenberg von Wirth, welche höchstwahrscheinlich auf das Rechnungsbuch der Miltenberger Pfarrkirche von 1635 zurückgeht, das heute, wie es scheint, verloren ist. Die im selben Zusammenhang von Wirth erwähnte Tatsache, daß der Fuß der Kanzel schon 1614 von einem Steinmetzen Philipp Klebsattel gehauen worden sei, wird durch das noch existierende Rechnungsbuch von 1614 im Kreisarchiv Würzburg bestätigt.

[694] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVIII, S. 131.

[695] Zacharias braucht das Original nicht gekannt, sondern kann einen Stich benutzt haben, etwa den des Lukas Kilian (Nagler Nr. 2). Viel genauer haben sich Michael Kern oder sein Sohn Achilles beim Schönthaler Michaelaltar (vgl. G. Gradmann, Tafel V) an das Münchener Vorbild gehalten.

[696] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XVIII, S. 134, Fig. 111.

[697] Vgl. Bruhns, Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg usw., S. 57.

[698] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 127.

[699] Abbildung ebenda S. 81 (Fig. 58) und bei Heßdörfer, a. a. O. S. 75 (Phot. Gundermann).

[700] „Proben des hohen deutschen Reichsadels", S. 456.

[701] Hans Leonh. Kottwitz war kurfürstlich mainzischer Amtmann zu Lohr, Miltenberg, Klingenberg, Orb und Hausen (vgl. Kittel, Die Echter von Mespelbrunn, S. 49).

[702] Das Denkmal ist nirgends abgebildet noch photographiert.

[703] Heft 12, S. 122.

[704] Dort kommt auch ein ähnliches mit flachem Bogen geschlossenes Gehäuse und ein ähnlicher Gottvater in Tiara und zweigeteiltem langen Bart vor (ein Typus, der Zacharias sonst fremd ist), und auch der unterste Putto findet dort Halbbrüder. Kerns Werk ist durch die Notiz in den Bamberger Hofkammerrechnungen auf 1611 festgelegt. Unser Denkmal ist demnach wohl jünger, zirka 1612 entstanden.

[705] Man kann nicht recht erkennen, welches Material verwendet ist. Mader nennt Kalkstein — Sandstein wäre wahrscheinlicher. Das Dreieinigkeitsrelief ist wahrscheinlich aus Alabaster, die Inschrifttafel jedenfalls aus Schiefer.

[706] a. a. O. S. 501.

[707] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band VI, S. 75, Fig. 46, und bei Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1912.

[708] Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern, S. 115.

[709] Eine ähnliche Komposition findet sich an einem Bildstock von 1606 vor der Wallfahrtskirche zu Dettelbach. Christus mit hängendem Kopf und hängendem rechten Arme von links oben nach rechts unten durch das Bild geschwungen; hinter ihm das Kreuz, an dem Leitern lehnen; auf jeder von diesen ein Mann, der linke mit abgebrochenem Kopf, der rechte jung mit Turban. Ein alter mit langer Mütze greift, aus der rechten Bildecke vortretend, nach Christi Füßen, Johannes von links sich erhebend, nach Christi linker Hand (dies besonders ähnlich in Gänheim). In der linken Ecke ist die Gruppe der klagenden Frauen: Maria in Ohnmacht, von zwei Frauen betreut, eine vierte Frau teilnahmslos im Profil darüber. Das Ganze sieht so aus, als ob es einem Stich entnommen wäre. Über den Schöpfer des tüchtigen Dettelbacher Reliefs wage ich nichts Bestimmtes zu sagen, weil ich nur Notizen und ein verblaßtes Erinnerungsbild besitze.

[710] Ich habe das Relief seinerzeit noch im Depot des Museums untersucht und photographiert. Neuerdings ist es etwas repariert und in einem hübschen Rahmen in einem Raum des Museums ausgestellt worden. Die Mitteilungen aus seiner Geschichte verdanke ich dem verstorbenen Direktor Stöhr.

[711] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 60 und in der Zeitschrift „Das Bayerland", 25. Jahrgang, 1914, S. 460. Im Würzburger Kreisarchiv befinden sich zahlreiche Hefte der Eibelstädter „Außenbürgermeister- und Baumeisterrechnungen" (Faszikel 149). Ich habe die Jahrgänge 1599 bis 1650 (Nr. 3997 bis 4005 und 4097 ff.) soweit sie erhalten sind, durchgesehen,

aber nichts über den Taufstein, ja überhaupt keine Künstlernachrichten darin gefunden. (Mehrere Jahrgänge fehlen: 1605, 1606, 1608, 1609, 1613, 1614, 1618 bis 1631, also gerade die Jahre, in denen der Taufstein wahrscheinlich entstanden ist; ferner die Jahrgänge 1636, 1641, 1643 bis 1649.)

[712] Nicht 7, wie es im Inventarwerk, Band I, S. 59, heißt.

[713] Drei Frauen, zwei Männer und ein Kind, das heraussteigen will, sitzen unbekleidet, aber mit zierlichem Schmuck behangen, in einer großen Kufe. Ein Bischof gießt Wasser auf sie, das ihm ein Diakon darbietet. Rechts ist im Hintergrunde in ganz zartem Relief die Feste Marienberg abgebildet. — Dieses Relief ist heute kaum zu besichtigen; die Aufstellung des Steins ist aber nicht die ursprüngliche, sondern stammt erst aus dem Jahre 1696 (laut Stadtbaurechnung von Eibelstadt, siehe Inventarwerk, Band I, S. 59). Die ungünstige Plazierung hat wenigstens das eine Gute gehabt, daß das hinterste Relief sehr gut erhalten ist.

[714] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band I, S. 62.

[715] Abbildung des Mittelreliefs im Unterfränkischen Inventarwerk, Band VII, S. 54.

[716] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVIII, Tafel XXXII und Fig. 177.

[717] Inventarwerk, Band XVIII, S. 212.

[718] Die ganze Inschrift ist mitgeteilt im Unterfränkischen Inevntarwerk, Band XVIII, S. 212.

[719] Miltenberger Taufregister, Fol. 310 und 294.

[720] Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV,3, S. 127.

[721] Ebenda, S. 122.

[722] In St. Christoph zu Mainz hängt an sehr dunkler Stelle an einem Pfeiler ein kleines, gut gearbeitetes Alabasterepitaph der Maria Sperling († 1622). In der obern Hälfte des Bildfeldes ist die Auferweckung Lazari dargestellt. Im Aufsatz ist ein Wappen mit zwei verhältnismäßig großen liegenden Putten. Unten liegende Inschriftkartusche mit drei Cherubim, daneben Konsole in Traubenform. Ich bin durch Dr. Klingelschmitt auf das Werk aufmerksam gemacht worden und habe mir im Herbst 1917 notiert, daß es mit Hans Juncker, Dickhart usw. nichts zu tun hätte, dagegen an Zacharias erinnerte. Eine genauere Prüfung im Sommer 1921 ließ aber auch diese Ähnlichkeit gering erscheinen.

[723] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIX, S. 184 — hier schon von Mader für Zacharias in Anspruch genommen.

[724] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band IX, Fig. 14 und Ortwein, Band VI, Franken, Blatt 1.

[725] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band IX, Fig. 12 (Phot. Breuning, Lohr).

[726] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 322.

[727] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band IX, Fig. 17.

[728] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band IX, Fig. 16.

[729] Ebenda, Band XVIII, S. 143.

[730] Ebenda, Band XIX, S. 169 und Ortwein, Band IV, Abteilung 26, Tafel 115.

[731] Gleichfalls aus dem Anfang und im Kreise der Juncker (aber vielleicht von Michael) stammt der weiß angestrichene Taufstein aus rotem Sandstein in der Kirche von Bürgstadt bei Miltenberg. An seinem Balusterfuß hängen Fruchtschnüre zwischen Ringen, am Becken wechseln Löwenköpfe mit Cherubim ab. — Vor der Bürgstadter Kirche steht eine große Kreuzigungsgruppe auf einem Sockel mit dem Datum 1640. Die Figuren selbst sind aber wahrscheinlich im 18. Jahrhundert erneuert.

[732] Letztere auf spätgotischer Männerbüste aufgestellt. Vgl. Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XVIII, Fig. 202, S. 237.

[733] Als Werkstattarbeiten kommen vielleicht auch die beiden sogenannten „Fischmänner" am Erker des Hauses Wirth oder „Miltenberg" am Miltenberger Marktplatz in Frage. Ihre Brustmuskeln sind ebenso mit dem Hammer herausgetrieben, wie bei den Henkern an der Kreuzaufrichtung der Miltenberger Kanzel. Vorbilder oder Nachahmungen dieser Erkerträger befinden



sich übrigens in Mainz, an einem Hause an der Ecke der kleinen Quintinsgasse, gegenüber dem ehemaligen Jesuitenkolleg, jetzt bürgerlichen Invalidenhaus.

[734] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, S. 140.

[735] Abbildung im Inventarwerk, Band XVIII, Fig. 267 bis 269 und Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1912.

[736] Karlinger, im Inventarwerk, Band XVIII, S. 311, schreibt: „Der ganze Altar mit Ausnahme des Rokokotabernakels in Kunststein". Ich habe, als ich Schneeberg besuchte, an der Rückwand des Altars roten Sandstein konstatiert, bei den Figuren dagegen nur feststellen können, daß sie jedenfalls nicht aus Alabaster sind. Dem „Kunststein", dem ich bisher nur an mehreren Stellen des Unterfränkischen Inventarwerks (Arnstein, Fröhstockheim, Altenschönbach) aber nie in Natura begegnet bin, setze ich einstweilen Zweifel entgegen.

[737] Vgl. im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XVIII, S. 237.

[738] Dessen Kopf ist in Form und Ausdruck den Tierköpfen auf den Weihnachtsreliefs der Altärchen in Miltenberg und Aschaffenburg nächst verwandt.

[739] Schneeberg hat den Rang eines Marktes, ist aber seinem Charakter nach durchaus ein Walddorf.

[740] Zur Erklärung diene, daß man nach Schneeberg zur „Mutter Gottes auf dem Holderstock" wallfahrtete (Inventarwerk, Band XVIII, S. 309).

[741] Das Wappen ist das der Breidenbach-Bürresheim mit dem kurmainzischen Rade quadriert. Ein Breidenbach, Emmerich-Joseph, war aber erst im 18. Jahrhundert Kurfürst-Erzbischof (1763 bis 1774). Karlinger (Inventarwerk, S. 311) hat infolgedessen, sicherlich mit Recht, eine „irrtümliche spätere Aufmalung" angenommen. Sein Hinweis, daß „die drei vorhandenen Helme zum Wappen eines Erzbischofs von Mainz nicht paßten, bedarf aber insofern einer Korrektur, als drei Helme zwar an kurfürstlichen Wappen vorkommen (vgl. die Grabmäler der Kurfürsten Brendel und Dalberg im Dom), dann aber der mittlere mit der Inful, der linke mit dem Rade geziert sein muß. Die Schneeberger drei Helme würden zum Wappen Johann Philipps von Schönborn als Bischof von Würzburg passen, denn der mittlere hat eine infulartige Zier, der rechte die Schönbornschen Hörner, der linke die würzburgischen Fahnen. Der quadrierte Schild hat vielleicht ursprünglich die Wappen von Würzburg-Ostfranken und den Schönbornschen Löwen enthalten und ist vielleicht nach einer Restauration im 18. Jahrhundert dem Mainzer Kurfürsten zu Gefallen verändert worden. Ist diese Annahme richtig, so würde der Altar auf die Zeit zwischen 1642 und 1647 zu datieren sein, das heißt auf die Jahre wo Schönborn schon Bischof von Würzburg, aber noch nicht Kurfürst von Mainz war.

[742] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIX, Fig. 38.

[743] Diese beiden Figuren sind auf der Abbildung des Inventarwerks nicht zu sehen und auch im Text S. 70 nicht erwähnt.

[744] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 265 (Phot. Gundermann).

[745] Im Inventarwerk, S. 269, ist fälschlich „polierter Kalkstein" angegeben.

[746] Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg; Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer (Württembergische Vierteljahrshefte, 1882, II, S. 186), endlich G. Gradmann, a. a. O., S. 133 (Gradmann, deren sicheres Urteil sonst zu bewundern ist, hat hier den Fehler gemacht, vor dem sie selber oft warnt, nämlich eine Zuschreibung nur auf Grund ähnlicher Motive vorgenommen). Die Ähnlichkeiten mit den Werken Leonhards ist bestritten worden von Chr. Kolb. Über Leonhard Kern (Württembergisch-Franken, N. F., 1894), Mader im Inventarwerk hat aus chronologisch-biographischen Gründen als erster an Zacharias gedacht. Brinckmann hat neuerdings in seiner Barockskulptur, S. 188, das Werk wieder für Leonhard beansprucht.

[747] Über L. Kern vgl. außer der oben genannten Literatur: Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnberg 1675/79; Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern, 1730; Mummenhoff, Das Rathaus zu Nürnberg, München 1891; ferner über seine Elfenbein-



arbeiten die beiden Werke von Christ. Scherer, Elfenbeinplastik (Seemanns Monographien des Kunstgewerbes) und „L. Kern als Kleinplastiker" (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1916, Band 37, Heft 4). Im Mai 1921, also nach Abschluß dieser Arbeit, lernte ich in der Sammlung des Herrn Marckert in Würzburg zwei kleine Bildwerke kennen, die dem Stil nach wohl von Leonhard herrühren könnten: ein Relief des auferstandenen Heilands zwischen Engeln und die Statuette eines widerstrebenden gefesselten Sklaven nach Michelangelo (beide aus etwas grauem Alabaster). W. German in Schwäbisch-Hall bereitet eine Arbeit über L. K. vor.

748 Abbildung im Württembergischen Inventarwerk, Jagstkreis (Phot. Kratt, Karlsruhe).

749 Ich halte auch das Alabasterrelief im Münchener Nationalmuseum (Abbildung Gradmann, Tafel VII) nicht für eine Arbeit Leonhards, weil auch hier Komposition und Figuren viel zu leicht und bewegt sind. Die Köpfe erinnern zwar an gewisse Leonhardsche Elfenbeine, der Prophet selber aber auch an Typen des Zacharias. Das Relief dürfte indessen keinem von beiden gehören.

750 Den Namen der Dargestellten hat Scharold überliefert. (Archiv des historischen Vereins II, Heft 3, S. 139, 1834.

751 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, Fig. 320, S. 400 und Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1896 (Phot. Gundermann).

752 Kreisarchiv Würzburg und Kriegsarchiv München. (Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 377, 397 bis 400.

753 An dessen Art fühlt sich Mader beim Neutor erinnert.

754 Die Akten, die seine Autorschaft beweisen, sind im Inventarwerk, Band XII, bei den betreffenden Werken erwähnt. Das Grabmal Faust von Stromberg wird in den Domkapitelprotokollen von 1681 ausdrücklich als Arbeit, die er damals unter Händen hatte, bezeichnet (Lockner hat die betreffende Stelle gefunden). 1681 war er schon ein Siebziger. Das älteste bisher bekannt gewordene Ereignis seines Lebens ist seine 1640 gefeierte Hochzeit mit Susanne, einer Tochter Michael Kerns (vgl. Gradmann, a. a. O., S. 6). 1656 bekam er 21 Gulden neun Batzen vom Abt zu Ebrach: „H. Hans Philippsen Bildhauern" dafür, daß er zweimal im Kloster gewesen und seinen Rat zu dem Hochaltar des Zacharias erteilt hatte. Er muß sich also damals schon durch größere Werke Ruf und Ansehen geschaffen haben. Vgl. über ihn auch Sandrart, „Teutsche Akademie", 1675, S. 352, wo der Würzburger Hans Philipp als „perfekter Meister" gerühmt wird. Er verdient als eine der wenigen greifbaren deutschen Künstlergestalten aus der dunklen Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege besondere Beachtung.

755 Was Mader für möglich hält (Inventarwerk, Band XII, S. 400).

756 Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV,1, S. 115.

757 Stamminger, Franconia Sacra, S. 100 (Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 409). Die Figur ist undeutlich zu sehen auf Abbildung Fig. 326 des Inventarwerks.

758 Das ist auch von Gertr. Gradmann empfunden worden, als sie auf S. 115 ihres Buches über die Kern auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges dieser Figuren mit dem Bergtheimer Abendmahl (im Luitpoldmuseum) hinwies und zugleich auf ihre Verwandtschaft mit Hans Junckers Arbeiten in der Aschaffenburger Schloßkapelle.

759 Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen des kunstgeschichtlichen Museums der Universität Würzburg von Fritz Knapp, 1914.

760 Notiz im „Neuen Inventarwerk des kunsthistorischen Museums" (die beiden Figuren haben hier die Nummer H. 551).

761 Nach dem „Neuen Inventar" sind sicher aus der Sammlung Blank folgende Figuren: Nr. 46 bis 50 (die Säulen und Cherubim), Nr. 52 (ein Marienmonogramm), 53 und 54 (Petrus und Paulus, die im Inventar die Nr. H. 556 und 557 haben), 55 und 56 (Martin und Franziskus[?], Inventar Nr. 554 und 555), 57 bis 60 (die Kreuzigungsgruppe, Inventar Nr. H. 1089 bis 1092), 61, 62 (die beiden Paare der Mädchenengel, Inventar Nr. H. 1093 und 1094), 63 (das ovale Relief mit Gottvater, Inventar Nr. H. 1087), 68 (zwei Putten, Inventar Nr. H. 553), 64 (drei Fragmente der Ausgießung

des hl. Geistes, Inventar Nr. H. 1088) und 65 (schlafendes Kind). Drei weitere haben die Bemerkung „vermutlich" oder „jedenfalls", aus Sammlung Blank: Nr. 51 (Madonna, Inventar Nr. H. 558), Nr. 69 (Franziskusrelief, Inventar Nr. H. 1097) und das signierte Relieffragment Nr. 71 (Krönung Mariä, Inventar Nr. H. 1099).

762 Nach dem „Neuen Inventar". Die letztgenannten Etiketten stammten nicht aus der Sammlung Blank, sondern trugen die Nummern des alten Inventars, des „Ästhetisch-Archäologischen Attributs" der Universität.

763 Wie Herr Professor Wolters mir mündlich mitteilte, hat er mit dieser „Zuschreibung" nie etwas anderes gemeint, als eine Frage an die Kunsthistoriker und Lokalforscher.

764 Sie waren früher in einer Vitrine des Raumes 21 ausgestellt, sind aber neuerdings entfernt worden.

765 Im Kapitel über Johann Robyn.

766 Daß nicht eine Krönung, sondern eine Dreieinigkeit mit der Weltkugel in den Wolken des Himmels dargestellt war, beweist vielleicht ein Holzrelief in der Sammlung des Herrn Professor Gottschau in Würzburg, wo die Schweigersche Komposition (unter geringen Abweichungen) in diesem Sinne vervollständigt ist. Das interessante kleine Werk, welches ich erst im Mai 1921 kennengelernt habe, dürfte jedoch kaum von Schweigger selbst gearbeitet sein, so sicher es andererseits dem 17. Jahrhundert angehört.

767 Sie stimmt in den einzelnen Buchstaben ziemlich genau überein mit dem Namenszug des Meisters auf der Rückseite eines Medaillons mit einem Frauenbildnis. (Vgl. den Aufsatz Bodes in den Amtlichen Berichten von den kgl. Kunstsammlungen, Berlin, Mai 1917, Abb. 60 und 61.)

768 Späte Beispiele des Stils sind überhaupt selten. Eines der wichtigsten ist das 1640 datierte Weihnachtsrelief von Seb. Walter im Grünen Gewölbe zu Dresden.

769 Das Original ist am Ende des 18. Jahrhunderts in den Park von Peterhof in Rußland gekommen. Der Brunnen auf dem Nürnberger Marktplatz ist eine moderne Kopie von 1902.

770 Das Krönungsrelief ist größer als die übrigen, müßte aber am Altar gerade den Aufsatz geschmückt haben, wo die Figuren gewöhnlich kleiner sind.

771 Diese beiden sind heute schwarz gerahmt.

772 Es handelt sich wahrscheinlich um diesen Gegenstand, obgleich das Kreuz keinen Heiland trägt. Knapp beschreibt das Relief als Sterbeszene und trennt es von den übrigen, weil er wahrscheinlich einsah, daß hier die Auffassung der Ekstase Bernini voraussetzt (hl. Therese von zirka 1645 usw.) und deshalb ins 16. Jahrhundert unmöglich paßt. Wie sehr es aber mit dem Gottvaterrelief zusammengehört, beweist am deutlichsten der Engel, der den hl. Franz stützt. Er hat fast dasselbe Gesicht wie der Putto links unten in der andern Szene.

773 Ein einziger Altar läßt sich nicht recht aus den Figuren zusammenstellen. Wenn man die Kreuzigungsgruppe ins Hauptbildfeld plaziert, so müßte dieses schräge Giebel gehabt haben, auf dem die kleineren Klagengel gelegen hätten. Der segnende Gottvater könnte dann in den Aufsatz kommen, Petrus und Paulus neben ihm als seitliche Freistatuen, die Madonna zur Not auf die Spitze des Ganzen (dieses wäre aber sehr ungewöhnlich und würde auch zu der feinen Ausarbeitung gerade dieser Figur nicht passen). Für die beiden anderen Heiligen bliebe Platz in den Nischen neben dem Hauptbilde. Aber wohin sollten dann die größeren Engel mit den Leidenssymbolen kommen, wohin das Franziskusrelief, von dem Krönungsfragmnet zu schweigen? Handelt es sich um die Reste zweier Altäre, zweier Epitaphien oder um Reste von noch mehr Denkmälern?

774 Im Katalog sind beide auch „Robin und Fabri" gegeben.

775 Es stammt aus der Sammlung Blank (während die trauernden von einem Antiquar gekauft sind), hat aber im Inventar die Bemerkung erhalten: „Analoge Figuren in Eibelstadt am Taufbrunnen der Kirche." Daraufhin hat Knapp es in seinem Katalog mit dem vorigen, angeblich auch aus Eibelstadt kommenden Paar unter dem Titel zusammengefaßt: „Unterfränkisch Ende des 17. Jahrhunderts."

[776] Von Nürnberger Mathematicis und Künstlern, 1730, S. 246 und 247.

[777] Der Brunnen blieb 137 Jahre lang im städtischen Bauhof liegen, bis er 1797 vom Zaren Paul angekauft und im Park von Peterhof aufgestellt wurde. Ludwig v. Gerngroß stiftete 1902 die heute den Nürnberger Marktplatz zierende Kopie.

[778] Teutsche Akademie, 2. Teil, S. 353 (1675). Einige von Sandrart und Doppelmayr nicht erwähnte Tatsachen außerdem in Füßlis Künstlerlexikon, 2. Teil, S. 1577 (Zürich 1810).

[779] Ein anderes verspätetes Meisterwerk des feinen Stils hängt im Chor der katholischen Kirche zu Kitzingen: ein entzückendes Alabasterrelief der Flucht nach Ägypten, das mit dem gegenüberhängenden (im Inventarwerk abgebildeteten) „Kindermord" nach Stil und Gesinnung scharf kontrastiert. Letzterer mag um 1720 entstanden sein, ersteres kaum nach 1670.

[780] Ob wohl das Alabastergrabmal der Markgräfin Sofie von Brandenburg, das nach Fr. H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, 1901, S. 85, am 28. Mai 1549 in St. Lorenz zu Nürnberg in vier Wochen aufgerichtet worden ist, mit Schweigger etwas zu tun haben kann? Hofmann vermutete es aus chronologischen Gründen, aber der Stil hat mit den Würzburger Werken kaum mehr gemein, als wie diesem mit den beglaubigten Bronzeskulpturen des Meisters. Wer soll aber das Grabmal sonst gemacht haben? Die Kern kommen nicht in Frage. trotzdem die etwas leere Monumentalität am meisten an ihre Art erinnert. War Schweigger ein Proteus, der sich in jedem Werke anders gab?

[781] Würzburg und seine Umgebung, 1836, S. 171. (Ein Dorf „Ober-Euerheim" liegt auch bei Schweinfurt.)

[782] Joachim Heinrich Jäck, Leben und Werke der Künstler Bambergs. In Verbindung mit Josef Heller und Martin Reicher; zwei Bände; erster Band: Erlangen 1821, zweiter Band: Bamberg 1825. (Jäck wird jenen Namen in einer Rechnung falsch gelesen haben, B. und L. sind ja leicht zu verwechseln.)

[783] Der erste Ebracher Hochaltar war also denselben Heiligen gewidmet, wie der zweite des Zacharias von 1651.

[784] Es handelt sich also wahrscheinlich um einen „Pfarraltar" der in der Vierung, vor den Schranken, die die Mönchs- von der Laienkirche trennten, seinen Platz hatte.

[785] Alle diese Verträge sind im Bamberger Kreisarchiv, Faszikel Ebracher Akten (siehe Anhang).

[786] Vgl. Anhang.

[787] Lenkharts Brief liegt den Akten über Dümpels Bernhardusaltar bei, mit dem Vermerk auf der Rückseite: „Bambergischer Bildhauer begehrt seinen Geding."

[788] Stadtarchiv Würzburg.

[789] M. S. f. 44, Blatt 31. Ein Kilian Stanislaus Lenkhardt, wahrscheinlich wohl ein Sohn des Bildhauers, wurde am 1. Januar 1628 von Joh. Hieronymus Deuerlein (der auch Theuerlein heißt und von 1625 bis 1664 in den Zunftregistern als Meister genannt wird) für vier Jahre als Malerjunge in die Lehre genommen (ebenda Blatt 30).

[790] Abbildung bei Johannes Jäger, Die Klosterkirche zu Ebrach (Würzburg, Stahel 1903), S. 122, Fig. 112.

[791] Der marmorierte Alabaster ist von Jäger für wirklichen Marmor gehalten worden (S. 125: „es ist in Alabaster und Marmor kunstvoll gearbeitet").

[792] Jäger, a. a. O. (1903): „Leider mit Tünche überzogen."

[793] Abbildung Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1899 und Sedlmaier, Der Würzburger Ratskeller, Zeitschrift Frankenland, 1918, Heft 4. Die Inschrift abgedruckt im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 564.

[794] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band IX, Fig. 75 bis 79.

[795] Dieser ist vielleicht vom Kitzinger Steinmetzen Peter Meurer (oder Maurer) gemeißelt, der die Kirche „von grundt neu verführt" und in seiner Vaterstadt einen Taufstein (jetzt in der protestantischen Kirche) gearbeitet hat (vgl. Inventarwerk, Band II, S. 41, 42 und 86). Meurer hat

außerdem den Giebel des Sulzfelder Rathauses und die architektonischen Teile des Dettelbacher Portals gemacht.

796 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 76, Fig. 53; Heßdörfer, a. a. O., S. 50 (mit Abdruck der Inschrift); Henner Altfränkische Bilder, Jahrgang 1917, bunt (als Deckelbild).

797 Geschichte und Beschreibung des Kilansdoms zu Würzburg. (Archiv des historischen Vereins IV, S. 74, 1837.)

798 Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, 1860, S. 280; Gurlitt, Historische Städtebilder II (1902), S. 20; Heßdörfer, S. 50; Leitschuh, a. a. O. (1911), S. 46.

799 S. 74.

800 A. a. O., S. 113 und 114.

801 Aus rotem Marmor sind die Bischofsfigur und die Intarsien seiner Nische, aus gelblichweißem die übrige Architektur und die Nebenfiguren, aus schwarzem Schiefer ist die Inschrifttafel.

802 Dieser ist laut Inschrift der Stifter und nicht das Domkapitel, wie Gradmann fälschlich annimmt (S. 140). Die Grabmäler der Würzburger Renaissancebischöfe sind ebenso wie die der Mainzer durchwegs von ihren Nachfolgern errichtet worden und nicht von den Kapiteln, weltlichen Erben oder ihnen selbst. (Vgl. außer der Juliusinschrift noch die Inschriften an den Grabmälern des Melchior Zobel und des Friedrich von Wirberg in Würzburg oder der Kurfürsten Uriel von Gemmingen, Sebastian von Heusenstamm, Daniel Brendel, Wolfgang von Dalberg, in Mainz; ferner den Vertrag des Lorenz von Bibra mit Riemenschneider über das Denkmal Scherenbergs [Toennies, S. 89].)

803 Die kleinen Engelköpfe der seitlichen Ausladungen (an denen Fruchtschnüre nicht vorkommen) ähneln auch den Cherubim an der Rothenfelser Kanzel.

804 Die Übergehung Kerns hängt möglicherweise mit dem Ausbruch des dreißigjährigen Krieges und der damit wahrscheinlich verbundenenen schärfsten Zuspitzung der religiösen Gegensätze zusammen. Michael war Protestant, Aschhausen dagegen eines der eifrigsten Mitglieder der Liga. Vier bis fünf Jahre später hat freilich der Forchtenberger sowohl diesem Bischof als seinem Feldherrn Baur von Eiseneck die Grabmäler errichtet. Vielleicht waren nach fünf Jahren Krieg die Vorurteile wieder schwächer geworden.

805 A. a. O., S. 126.

806 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 188 und Henner, Altfränkische Bilder. Vgl. ferner Gurlitt, Historische Städtebilder II (Berlin 1902); Gradmann, a. a. O., S. 114; Ph. E. Ullrich, Die katholischen Kirchen Würzburgs, 1897, berichtet (S. 184), daß der Bildhauer P. Behrens, der so viele Würzburger Denkmäler „restaurierte", auch dieses unter den Händen gehabt hat.

807 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 51; Heßdörfer, S. 96; Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1914.

808 Im Würzburger Domkapitelprotokoll vom 10. April 1916 ist von dem Altar die Rede. Das Kapitel beschließt dem verstorbenen Domprobst „die Sepultur ante Altare S. S. Apostolorum petry et Pauly zu verwilligen" (dieweil er das zu Lebzeiten selbst begehrt). „In massen sie zu dem vnd pro Epitaphio Einen Neuen Altar fast biß uff das Uffseyn? (= Aufsetzen?) verfertigen lassen auch das Begeren an ihm selbsten billig, also ist votando hierin ohne bedenken verbilligt worden."

809 Materialien (Manuskriptband der Würzburger Universitätsbibliothek) Blatt 147: „Sein Hauptwerk das bezeichnete und 1626 (?) datierte Bild an Peter- und Pauls-Altar."

810 Fremdartig wirken nur die kräftigen korinthischen Säulen (sie sind kanneliert, was im frühen 17. Jahrhundert merkwürdig selten vorkommt) und die durchbrochenen Blumenvasen ganz oben (die durch Kernsche Vorbilder angeregt sein können).

811 Der Altar ist abgebildet bei J. Jäger, Die Klosterkirche zu Ebrach, Fig. 75 und 76 (Phot. Gundermann, Würzburg).



[812] Vgl. den Artikel von Hampe im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künste, Band X, S. 55 bis 56 (1914).

[813] Fritz Traugott Schulz, Hans Werner (Mitteilungen des Germanischen Museums 1909), mit guter Abbildung auf Tafel XXXII. Außerdem eingehende Beschreibung und Abbildung im Thüringischen Inventarwerk (Lehfeld und Voß, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Band XXXII, S. 389 bis 392, schlechte Detailabbildungen).

[814] Vgl. den Aufsatz von F. Tr. Schulz.

[815] Vgl. Mummenhoff, Das Rathaus zu Nürnberg, S. 136 (hier die urkundlichen Belege, Anmerkung auf S. 338).

[816] Ebenda S. 147.

[817] Thüringisches Inventarwerk, Heft XXXII, S. 260/61, Abbildung S. 259.

[818] Totenbuch im Kreisarchiv Nürnberg, Blatt 118.

[819] Akten über die innere Einrichtung der Kirche des Klosters Ebrach 1567—1722. (Nr. 8. Akt zu Bernhards Altar in Ebrach.)

[820] Vgl. Anhang.

[821] Sein Schicksal ist also genau analog dem des Walldürner Heiligblutaltars.

[822] Die Legende, wie der Gekreuzigte sich zum anbetenden Bernhard herabneigt, ist auch von Michael Kern an seinem Bernhardsaltar in Schöntal (1641) und an einem der Kernschen Werkstatt noch nahe stehenden Altar des späten 17. Jahrhunderts in Bronnbach (alle drei Kirchen, Ebrach, Schöntal und Bronnbach, sind bekanntlich Zisterzienserkirchen) dargestellt — aber in beiden Fällen anders als in Ebrach.

[823] Der Aufriß des Altars mit den vielen Säulen, kleinen Figuren und angesetzten Schnörkeln erinnert am meisten an gewisse Epitaphien der Gröninger in Westfalen (Dorgelo, 1625, von Gerhard Gröninger, im Münster; Fürstenberg, von Heinrich, in Paderborn; vgl. Koch, a. a. O. Tafel X und XV), aber der Geist ist ein ganz anderer. In Westfalen herrscht schwere Unfrohheit. In Ebrach leichte Anmut und süddeutsche Heiterkeit.

[824] Diese sind übrigens alle gleich, ob sie nun Christus oder St. Bernhard darstellen.

[825] Da mir Photographien fehlen und meine Besichtigung des Denkmals um zwei Jahre zurückliegt, wage ich kein bestimmtes Urteil zu fällen.

[826] Abbildung im Thüringischen Inventarwerk, Heft XXXII, S. 389.

[827] Abbildung im Thüringischen Inventarwerk, Heft XXXII, S. 407 und 409.

[828] Über Jakob Müller vgl. M. v. Rauch, Württembergische Vierteljahreshefte, N. F. XIV, 1905.

[829] Das Totenbuch der Pfarrkirche St. Michael zu Hall berichtet in seinem Nekrolog auf Leonhard Kern, daß dieser 1603 zu seinem Bruder in Würzburg in die Lehre gekommen sei. Ist das richtig, so muß Michael schon damals in Würzburg gewohnt haben.

[830] Dieser Sohn hieß wahrscheinlich Hans, da als sein Pate ein Hans Adam genannt wird (Domkirchenmatrikel im Dompfarramt). Mitteilung Lockners.

[831] Würzburger Stadtarchiv (Mitteilung Lockners). Bei G. Gradmann sind alle diese Nachrichten ungenau.

[832] Würzburger Stadtarchiv (siehe unten im Abschnitt über die Kanzel).

[833] M. S. f. 44, Blatt 19.

[834] Würzburger städtische Bauamtsrechnungen, Jahrgang 1609/10. „50 fl. Meister Michael Kern, Bildhauer, so allhier gewohnt für etliche künstliche formstücken usw." . . . Gradmann meint, S. 8, trotz der genauen Würzburger Nachrichten, daß Kern auch zwischen 1606 und 1609 seinen Wohnsitz ständig in Forchtenberg gehabt hätte. Das ist aber wohl ausgeschlossen. Wenn er alljährlich in seiner Vaterstadt das Abendmahl nahm, so ist das leicht daraus zu erklären, daß er als Protestant im erzkatholischen Würzburg seine kirchlichen Bedürfnisse nicht befriedigen konnte. Dies mag neben den Forchtenberger Alabastergruben der Hauptgrund gewesen sein, warum er nur wenige Jahre in der Hauptstadt blieb.



835 Bamberger Kammerrechnungen, Band 1611, S. 318 (Kreisarchiv Bamberg). Vgl. Gradmann, S. 159.

836 Memorial „den Kirchbaw d. hl. Wallfahrt Dettelbach betreffent" 27. Juni 1611 bis 8. August 1614 (im Besitz des Historischen Vereins zu Würzburg). M. S. 72.

837 S. 118, Anmerkung.

838 B. 15, 1. Der Stich ist u. a. abgebildet in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Jahrgang VII, Tafel LXIII.

839 Eine ähnliche Johannisfigur findet sich auch an der Kanzel in Künzelsau von 1617.

840 Für diese und andere auf das Altärchen und die Familie Echter bezüglichen Mitteilungen bin ich Herrn Dr. Reichsgraf von Ingelheim zu Dank verpflichtet.

841 Abbildung Badisches Inventarwerk, Band IV, 2, S. 109.

842 Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 55, und (ungenügend) bei Heßdörfer, S. 86 (mehrere Aufnahmen von Gundermann). Auf sie beziehen sich folgende schriftlichen Überlieferungen: 1) Das Ratsprotokoll vom 3. Oktober 1608 (die Kanzel ist von der Stadt Würzburg, nicht vom Bischof oder dem Domkapitel gestiftet). Hier wird beschlossen: „ein stattlich fürtrefflich werk" mit einem „Predigtstuel von Alabaster uffs allerzierlichst und fünff Historien darein" machen zu lassen. Die gedachte Kanzel wird um 500 Gulden dem Bildhauer „verliehen". 2) Stadtbaurechnung 1609/10 (Stadtarchiv Würzburg). „125 fl. M. Michael Heußlein mahlers (dieser, sonst gewöhnlich Häußler genannt, wurde 1595 Meister und stellte bis 1607 der Zunft vier Lehrlinge vor, darunter Hans Jörg Hübner, der nachher auch Meister wurde; M. S. f. 44) von der neuen Kantzel sambt dem deckh und stigen und allen Bildern so darauf und darumb versetzen zu mahlen und zu vergülden" usw.; „den Bildhauer 50 fl. Meister Michael Kern Bildhauer, so alhier gewohnt für etliche Künstlich formstückh, die bei Einem erbarn Rath zu geprauchen auß befehl H. Bürgermeisters bezalt. Mehr 24 fl. für vier Bilder von Allewasser in St. Michaels Kirchen. 5 fl. dem Dauber Bildschnitz von dem gespreng am gestül hinter dem Pfarraltar im Domb auszubesser unnd 1 fl. 2 alb. 24 Pf. Ihm vom Heiligen Geist und war zum Leiden Christi gehörig zu schnitzen und auf die Kantzel im Domb zu machen. 3 fl. dem Steinprecher in Caulenberg für das groß stückh stein zum fußboden der Neuen Cantzel dem Bildhauer in bestand eingedingt worden." Ich teile diese Stelle wörtlich mit, weil sie weder von Gradmann noch im Inventarwerk vollständig gegeben ist. Besonders fehlt bei beiden die Erwähnung des sonst unbekannten Bildschnitzers Dauber (?). 3) Nachrichten über die Domkanzel zu Würzburg aus den Kalendereinträgen des Tuchscherers Jakob Röder (Manuskript in der Universitätsbibliothek Würzburg). Wichtig, weil genau angegeben, daß am 11. August 1609 das Fundament der Kanzel gelegt worden ist und daß man sie am 10. Oktober 1610 fertiggestellt hat (sie kostete im Ganzen 800 Gulden). Am 1. November konnte die erste Predigt darauf gehalten werden. Am 4. August 1611 wurde das „schön eisen gitter" (das 500 Gulden gekostet hatte) herumgetan. Es war vom Stadtschlosser Karl Braun und ist in neuerer Zeit abgebrochen worden (vgl. Gradmann, S. 206 und Inventarwerk, S. 54).

843 Auf sie hat schon Balke aufmerksam gemacht (a. a. O. S. 13); vgl. in seinem Buch die Abbildung der Trierer Kanzel.

844 Die Kanzel in Langenburg ist ohne Reliefs. Ihre dicke korinthische Balustersäule mit Akanthusschmuck ist fast gleich wie in Forchtenberg und Künzelsau und hat als einzigen figürlichen Schmuck kleine Alabasterköpfe, die ebenfalls an die Art Michaels erinnern. G. Gradmann (S. 110, Anmerkung) hat diese Kanzel dem gleichnamigen Vater des Künstlers zugeteilt, der als Steinmetz von 1555—1636 lebte. Vielleicht hat wirklich dieser sie ausgeführt, aber dann wahrscheinlich nach einem Entwurf des Sohnes.

845 Diese Chronik ist im 18. Jahrhundert von einem Pfarrer Schiller begonnen worden (vgl. G. Gradmann, S. 48, wo aber die Tradition, daß die Forchtenberger Kanzel ursprünglich für Würzburg bestimmt gewesen sei, nicht erwähnt wird). Ich verdanke die Nachricht der persönlichen

Mitteilung des Forchtenberger Pfarrers, dem ich für seine freundliche Aufnahme auch an dieser Stelle meinen Dank ausspreche. Der Name des liebenswürdigen Herrn ist mir leider entfallen.

[846] Vgl. Gradmann, S. 49.

[847] Eine Federzeichnung nach diesem Relief ist als Seite 583 Scharolds „Materialienband" eingeheftet. Ist das etwa ein Zeichen, daß Scharold die Überführung des Reliefs an seinen jetzigen Ort veranlaßt hat?

[848] Kein einziges dieser Reliefs scheint geradezu nach einer Vorlage kopiert zu sein, obgleich man alle aus Stichen und Bildwerken der Zeit schon zu kennen glaubt. Das Relief der Kreuzaufrichtung schließt sich in der Hauptgruppe an das große Blatt aus der vielbenutzten Passionsfolge von Johann Sadeler nach Christoph Schwartz an, im Reiter an die ebenfalls hochberühmte Kreuzigung des Stradanus, die in mehreren Stichen, z. B. einem des Theodor Galle, verbreitet war. Die Reliefs der Geißelung, Dornkrönung und Kreuzabnahme sind vom Künstler mit geringen Änderungen am Schönthaler Kreuzaltar von 1644 wiederholt worden (vgl. Gradmann, S. 47). Die Komposition der Kreuztragung ist an einem Bildstock von 1608 in Dettelbach wieder zu finden (in der Nähe des Bahnhofs an der Würzburger Straße). Es ist dies ein recht gut gearbeitetes Stück, das möglicherweise auch aus Kerns Werkstatt stammt (meine Erinnerung ist nicht genau genug, um diese Frage bestimmt beantworten zu können). Der schon im Kapitel Zacharias Juncker erwähnte zweite Dettelbacher Bildstock (Kreuzabnahme von 1606) ist sehr wahrscheinlich von derselben Hand.

[849] Von den Kirchenvätern, die den Fuß umstehen, sind nur zwei alt, Hieronymus und Augustinus dagegen Kopien des 19. Jahrhunderts (vielleicht sogar ziemlich freier Art). Einer der Evangelisten neuerdings abgebildet bei Brinckmann, Barockskulptur, S. 187.

[850] a. a. O. S. 91—93.

[851] Vgl. hierzu auch Gradmann, S. 86.

[852] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, Tafel LXVI (Text S. 572 und 573), und Henner, Altfränkische Bilder, 1896. Besprechung bei Gradmann, S. 98/99 (Phot. Gundermann).

[853] Würzburg, S. 257.

[854] G. Gradmann, S. 19—22 und S. 159—160 (hier Abdruck der Rechnungen). Ferner Josef Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler im Dom zu Bamberg, 1827 (wo schon die archivalischen Beweise für Kerns Autorschaft erbracht sind). Abbildungen der Denkmäler fehlen. Das Gebsatelsche ist von Hoefle in Bamberg photographiert, das Thüngensche neuerdings von der Hagener Verlagsanstalt in Hagen in Westfalen.

[855] Vgl. Dehio, Handbuch, Band I, S. 26 und 34. Heller beschreibt die Denkmäler noch am ursprünglichen Ort und in unbeschädigtem Zustande.

[856] Gradmann, S. 22, 23, und Dr. Georg Hofmann (Kaplan an St. Martin in Bamberg), Gügel bei Scheßlitz. Aufsatz zuerst in der Wochenschrift „Bayerland" 1916/17 erschienen, als Sonderdruck auch im Buchhandel zu haben. Hier ist zum erstenmal der archivalische Beleg gegeben: „Fürstlich bamberg. Kammerrechnung 1612, Blatt 412. 14 fl. Michael Kern Bildhauer zu Forchtenberg, von Alabasterstein in die Kirche uffm Guggel gehörige und einverdingte Notthelfer." Die Statuen waren zuerst für 12 Gulden das Stück verdingt, dann wurden 2 Gulden pro Stück zugegeben und auch der Fuhrlohn vom Bischof gezahlt. Gleichzeitig wurden vom Künstler Alabasterstatuetten der heiligen drei Könige für 25 Gulden gekauft. Diese scheinen verloren zu sein.

[857] Von einem anderen Bildhauer des 17. Jahrhunderts sind in derselben Kapelle mehrere tüchtige Holzbildwerke: Eine fast lebensgroße Madonna auf der Mondsichel an der Epistelseite des Chors, ein kleinerer Gottvater daneben und mehrere Figuren in der Umrahmung des Hochaltars (Kaiser Heinrich, Kaiserin Kunigunde, mehrere Engelköpfe usw.). Als ihr Schöpfer kommt vielleicht Lenkhart in Frage. Als ich den Gügel besuchte, war ich mir leider über die Persönlichkeit dieses Meisters noch nicht klar genug, um die Figuren ihm mit Bestimmtheit geben zu können. Die übrige sehr stattliche Umrahmung des Hochaltarbildes mit vielen Putten usw. stammt aus der

zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Eine schlechte Abbildung des Altars ist dem Aufsatz von Hofmann beigegeben. Abbildungen und Photographien der Statuetten sind nicht vorhanden.)

858 Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band II, Tafel VIII; G. Gradmann, Tafel I und II (mit Abbildung des „Meisterstichs" von Goltzius, der der Anbetung der Könige als Vorbild gedient hat. Text dazu S. 23—25, 69 und 161—65); Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1902; M. Wackernagel, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, Abb. 33 (in Burger-Brinckmann, Handbuch der Kunstwissenschaft); Wilh. Götz, Frankenland (Velhagen und Klasings „Monographien zur Erdkunde"), S. 139.

859 Gradmann berichtet, daß das Portal 1885 restauriert worden sei, wobei einzelne Figuren überarbeitet und einer der beiden Engel neben der Madonna erneuert worden wäre. Daß eine weitgehende Wiederherstellung stattgefunden hat, zeigt das Original auch dem flüchtigsten Blick — die Quelle der Gradmannschen Nachricht ist mir aber nicht bekannt. (Das Unterfränkische Inventarwerk, S. 90, weiß nur von einer Innenrestauration von 1897.)

860 Vgl. Gradmann, S. 51.

861 Von Peter Kern höchst wahrscheinlich die mit P. K. signierte und von 1617 datierte Kanzel in Sennfeld (Baden, Kr. Mosbach, Amt Adelsheim. Abbildung im Badischen Inventarwerk, Band IV, 3, S. 204 und 205) und vielleicht auch das große, im Hauptmotiv auf das Ebersteinsche Epitaph in Wertheim zurückgehende Ritterdenkmal ebenda. Er läßt sich, nach Gradmann von 1608 bis 1614 und 1619 bis 1625 in Forchtenberg nachweisen und soll später nach Koblenz gekommen sein, wo die Kanzel in St. Castor als sein Werk angesprochen werden kann (vgl. Gradmann, S. 9—10 und 146. Ferner Ortwein, Deutsche Renaissance, Band V).

862 Gradmann, S. 163.

863 Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 195, und Gradmann, S. 25/26.

864 Unterfränkisches Inventarwerk, Band III, S. 248.

865 Gradmann, S. 102. Unterfränkisches Inventarwerk, Band III, S. 252.

866 Gradmann, S. 110, und Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 402/403. Gradmann nennt „zwei Bischöfe, Säulen und Obelisken". Von letzteren ist aber im Museum selbst heute nichts mehr bekannt und auch die beiden, sehr allgemein aufgefaßten und verwitterten, etwa halblebensgroßen Bischofsstatuen stammen, nach Mitteilung des Museumsdirektors Stöhr, nur „angeblich" vom Portal der Festungskirche.

867 Würzburg, S. 235 (vgl. auch Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 197, und Gradmann, S. 112, 113).

868 Diese Abbildung ist mir unbekannt.

869 Gradmann begründet ihre Zuschreibung mit richtigen Einzelheiten: Die kraftlose Bildung der Körper und Ornamente, die Glätte der Säulenschäfte sind in der Tat charakteristische Merkmale des Zacharias. Aber wie gesagt, es handelt sich bei diesen Dingen nur um willkürliche moderne Nachbildungen.

870 Man lese die Beschreibungen bei Gertr. Gradmann und in den Bänden Würzburg-Stadt und Würzburg-Land (Band XII und III) des Unterfränkischen Inventarwerks nach.

871 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band III, S. 137 (Phot. Gundermann).

872 Abbildung Henner, Altfränkische Bilder, Jahrgang 1901, und W. Götz, Frankenland, Bielefeld und Leipzig, 1909, S. 143.

873 Abbildung Gradmann, Tafel III (Text S. 26—29, Abdruck des Kontrakts S. 166—70). Ferner bei Henner, Altfränkische Bilder, 1917, und Badisches Inventarwerk, Band IV, 1 (1896), S. 262—64 (ebenfalls mit Abdruck des Kontrakts). Weitere Literatur: Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer (Württembergische Vierteljahreshefte 1882, S. 185); Neidhardts Nachrichten von der Stadt Wertheim 1793, S. 9; Wibel, Die Stadtkirche zu Wertheim (1888), S. 43—46 Phot. Samhaber, Aschaffenburg. (Zustand vor und nach der Restauration); viele Detailaufnahmen von Bernh. Wehnert, Wertheim. Neueste Aufnahmen von Kratt, Karlsruhe.



[874] Auf die Beziehungen zu den Niederlanden hat schon Gradmann hingewiesen, aber nicht sehr passenderweise gerade das Grabmal Brederode in Vianen namhaft gemacht. Dieses ist weniger ein Baldachingrabmal als eine Tumba, die unten sozusagen eine Krypta, ein Grabgewölbe für einen Leichnam hat.

[875] Im heutigen Deutschland ist die Bettlade ein Unikum, es scheint aber, als ob sie ehemals in Sem Schlörs Grabmal des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg in Heilsbronn eine Vorläuferin gehabt hätte. Dieses ist heute eine gewöhnliche Tumba, ein Stich von 1833 im kleinen Museum neben der Kirche zeigt es aber unter einem Baldachin von sehr ähnlicher Art wie das Wertheimer. — Verwandt ist auch Hans Werners Monument der Familie Pfinzing an der Pfarrkirche zu Henfenfeld (bei Hersbruck in Mittelfranken), wo ein baldachinartiges Kapellchen in eine Ecke der Außenwand der Kirche geschoben ist, als Dach über einem sarkophagartigen Aufbau, der den Eingang zur Gruft enthält (vgl. Fritz Traugott Schulz, Hans Werner, Mitteilungen des Germanischen Museums 1909, S. 134 ff., Abb. 11).

[876] Vgl. Galland, a. a. O. Abb. 104.

[877] Gradmann, S. 118, nennt fälschlich die Jahreszahl 1609 (anläßlich der Beziehung von Leonhard Kern zu Rubens).

[878] Abbildung Henner, Altfränkische Bilder 1895, und Heßdörfer, S. 120 (Phot. Gundermann). Beschreibung im Inventarwerk, Band XII, S. 110/111, und bei Gradmann, S. 105/106.

[879] In den Würzburger Domkapitelprotokollen, Jahrgang 1622, S. 133, steht folgendes über dies Grabmal: „Christian Agricola des Raths übergibt einen Abriß und Visierung zu einem Epitaphio für seinen Verstorbenen Bruder den Obersten Bauern mit erbitten, das ein hochehrw. Domb Capitull daran Kein bedenkhen haben sollte dasselbig in den Kreuzgang also aufrichten zu lassen. Weil man dan bei der begrabnus Kein difficultet gehabt, also ist auch votando dafür gehalten worden, das solches nit weniger zuzugeben sei." Scharolds Zuweisung findet sich im Archiv des Historischen Vereins, Jahrgang 1837.

[880] Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XII, S. 111, ist fälschlich Sandstein als Material des Gehäuses angegeben.

[881] Abbildung im Hessischen Inventarwerk, Kreis Erbach auf Tafel hinter S. 182 (Phot. Magnus, Darmstadt).

[882] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 77, Fig. 54 (Text dazu S. 74). Ferner Henner, Jahrgang 1898, Heßdörfer, S. 52 (Phot. Gundermann). Zuschreibung an Kern bei Scharold, Archiv des Historischen Vereins 1837, S. 75, Anmerkung. Begründung dieser Attributionen mit genauer Beschreibung des Denkmals bei Gradmann, S. 106 bis 108.

[883] Der Vorläufer Aschhausens im Lebenswerk Kerns ist nicht der Bischof von Thüngen, wie Gradmann will, sondern der heilige Achatius in der Gügelkapelle. Noch ein anderer Fehler ist der Beschreibung Gradmanns untergelaufen. Auf dem bekrönenden Hauptwappen steht nicht ein Herz, sondern eine plattgedrückte, allerdings herzförmige Blumenvase.

[884] Die beiden Frauen sind hier als Ecclesia und Synagoge charakterisiert. Diese dem 13. und 14. Jahrhundert so geläufigen Gestalten kommen sonst, soweit ich sehe, in der deutschen Plastik des frühen 17. Jahrhunderts nicht vor.

[885] Über die Beziehungen der Begriffspaare tektonisch-atektonisch oder konstruktiv zweckmäßig und unzweckmäßig zu den anderen: haptisch-optisch oder plastisch-malerisch hat Hedicke in seinem Buch über Cornelis Floris, S. 380, einige aufklärende Sätze geschrieben. Vgl. im übrigen die Abschnitte I und III in Wölfflins kunstgeschichtlichen Grundbegriffen (1917).

[886] Das Denkmal Voit von Rieneck ist zufällig im Bamberger Dom verblieben. Die Frage, wer es geschaffen, ist noch nicht ganz beantwortet. Für alle übrigen Bischofsdenkmäler des 16. bis 18. Jahrhunderts hat Josef Heller die Künstlernamen in den bischöflichen Kammerrechnungen im Bamberger Kreisarchiv gefunden und 1827 in seinem nützlichen Büchlein publiziert. Das Rechnungsbuch von 1673 enthält dagegen (auf S. 380) nur Ausgaben für das Begräbnis des Bischofs,

aber nichts über sein Epitaph. Als dessen Schöpfer kommt vielleicht Samuel Koch in Frage, der auf S. 381 als Bildhauer von Wappen usw. genannt wird. Von ihm können aber nur die aus schwarzem Marmor gefertigten Teile sein. Was aus Bronze ist, soll nach Leitschuh (Bamberg, S. 88) von Sebald Kopp in Forchheim gegossen sein.

[887] Abbildung oder Photographien sind nicht vorhanden.

[888] Das Haller Epitaph und die Schönthaler Altäre, mit Ausnahme des Bernhardaltars, sind gut abgebildet im Württembergischen Inventarwerk, Jagstkreis; ersteres im Textbande (Eßlingen 1907), S. 509, letztere im Tafelbande „Ergänzungen" (ohne Seitenzahl). Alle Denkmäler in Hall und Schönthal sind von W. Kratt, Karlsruhe, photographiert.

[889] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band II, Tafel X und Fig. 60 (Beschreibung S. 97 und 98). Ferner Henner, Jahrgang 1902 (Phot. Gundermann). Beschreibung bei Gradmann, S. 33 und 34, archivalische Belege S. 165.

[890] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 577 (Fig. 451) und bei Henner, Altfränkische Bilder, 1907 und 1915 (Phot. Gundermann).

[891] Der Putto links hat eine tief in die Stirn hineinhängende Locke: dies Motiv kommt am Eltershofenschen Peter-Paulsaltar in Großkomburg vor, einem sicheren Werk des Meisters von zirka 1607/08.

[892] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 513 (Phot. Gundermann). Das Portal ist bisher nur von Nirschl (Die Universitätskirche zu Würzburg, 1891) Kern zugeschrieben worden — die Zurückweisung dieser Attribution durch Gradmann (S. 116) beruht nicht auf Stilkritik, sondern auf der falschen Annahme, daß „das Portal in späterer Zeit erneuert" sei.

[893] Aus den Beschreibungen des Portals im lateinischen Einweihungsgedicht von 1591 und dem Prosa-Panegyricus habe ich im Kapitel über Johann Robyn das Nötige mitgeteilt.

[894] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 508.

[895] Mader vermutet im Inventarwerk, daß nur die Obergeschosse abgetragen worden wären — der Grund zu dieser Hypothese liegt aber nur in seiner Auffassung vom Stil des Portals.

[896] Ignatz Gropp, Collectio Scriptorum usw. IV, 335 (Inventarwerk, Band XII, S. 508).

[897] Der sonst unbekannte Bildhauer heißt einmal Joachim und einmal Christoph.

[898] Ob die großen Mauerpilaster auch erst in der Petrinizeit zur Verstärkung des Gebäudes hinzugekommen sind oder schon zum Ehrenbergschen Bau gehören, ist eine besonders schwierige und strittige Frage. Da ihre Postamente mit den großen Blenden zweifellos zum Bau von 1628 bis 1631 gehören, so vermute ich, daß auch die Pilaster selbst schon damals entstanden sind.

[899] Ich halte das erstere für wahrscheinlich; der Bau von 1628 wird ebenso wie der Petrinische von 1690 zum großen Teil mit den alten Steinen ausgeführt worden sein. Zum alten Mauer- und Fensterwerk traten nur die neuen Umrahmungen und Verzierungen.

[900] Fast die einzigen kannelierten Säulen der Zeit sind im Maingebiet die am Peter-Paulsaltar im Würzburger Dom.

[901] Von S. 655. Ich teile in diesem Punkt die Meinung Maders (Inventarwerk, Band XII. S. 512).

[902] Abbildung im Hessischen Inventarwerk, Kreis Erbach, auf Tafel (Phot. Magnus, Darmstadt).

[903] Am Portal Heideck kommen noch ähnliche vegetabilische Füllungen der Voluten vor. Diese Gebilde haben unter den gesicherten Werken des Meisters am Altar der Curia Conti Vorläufer. Anderswo sind sie mir besonders an mehreren Altären des Doms zu Freising aufgefallen. Die beiden Rosetten zwischen dem Gebälk und den Giebelfragmenten sind am beglaubigten Spätwerk in Schöntal, dem Michaelsaltar, genau wiederholt.

[904] Abbildung im Hessischen Inventarwerk, wie oben (ebenfalls von Magnus phot.) Man vergleiche die Bewegungsmotive mit den rückwärts gewendeten Köpfen und den Armen vor der Brust; ferner die gewundnen Tücher usw.

[905] Abbildung Gradmann, Tafel IV.

[906] Mitteilung des Universitätsbauamts.



[907] Die Zuschreibung dieser Figuren an J. v. d. Auwera geht auf Scharold zurück und ist wohl richtig.

[908] Vielleicht waren aber auch die bei Gurlitt abgebildeten Figuren nicht mehr die ursprünglichen. Die beiden Tugenden sind dem Wetter sehr ausgesetzt und wie schnell sie verwittern, kann am besten gerade jetzt erkannt werden, wo die eine schon wieder einen ihrer Arme zur Hälfte verloren hat.

[909] Alle drei Portale sind gut photographiert von Ferd. Schmidt, Nürnberg.

[910] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band III, Fig. 49 (S. 34).

[911] Gradmann hat als erste die Möglichkeit einer Zuschreibung an Kern erwogen, den Gedanken aber fallen lassen wegen des fremden Meisterzeichens (S. 115 und 116).

[912] Kreisarchiv Würzburg, Band 1625/26, S. 201.

[913] S. 116.

[914] Großfolio, 30½ × 46 cm, datiert 1589 mit einer Widmung an den Herzog von Bayern. Diese Serie von acht Blättern (sechs Fälle, Kreuzerhöhung und Maria und Johannes unterm Kreuz) ist eines der Hauptwerke Jan Sadelers und der ganzen niederländisch-romanistischen Stecherschule. Außer Sadeler hat noch Elias van den Bosche die Serie in kleinen trocknen Stichen reproduziert. (G. Gradmann erwähnt noch den Stecher M. Florini, dem ich nicht begegnet bin.)

[915] Ausgabe von H. Floerke (niederländisch und deutsch), Band II, S. 4.

[916] Man vergleiche etwa das im Inventarwerk, Band III, S. 73 abgebildete Relief: Pilatus bricht den Stab, mit Sadelers Stich. Dort herrschen grimmige Wut und ergreifender Schmerz, in der Vorlage stellen Schauspieler eine effektvolle Szene.

[917] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band III, Fig. 48.

[918] In ihren Formen und Stellungen erinnern sie außerdem besonders an die schwebenden Kinder des zweiten Erbacher Grabmals (1628).

[919] Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band III, S. 75 wird die Kapelle ohne Angabe der Gründe ins Ende des 17. Jahrhunderts verwiesen — wie mir scheint, zu Unrecht.

[920] In Franken sind Selbstporträts von Bildhauern der Renaissance noch verhältnismäßig häufig. Der jüngere Dell hat sich 1556, allerdings in winziger Figur, am Grabmal Schrimpf abgebildet, Hans Werner 1590 am großen Grabmal in Forcheim, der unbekannte Meister S. B. E. an einem Grabmal in Rentweinsdorf. — Bei einer erneuten Untersuchung der Kapellenfiguren sind mir Zweifel aufgestiegen, ob an den großen Figuren wirklich zwei verschiedene Künstler unterschieden werden dürfen. Fest steht, daß manche Teile „Grohe" und andere Kern sehr nahestehen, während doch das Ganze ziemlich einheitlich wirkt. Wahrscheinlich hat sich Grohe seinem alten Lehrer wieder unterstellt, so daß beide gemeinsam ein „Werkstattprodukt" geschaffen haben.

[921] Windsheimer Pfarrarchiv.

[922] „Beschreibung der Reichsstadt Windsheim", Nürnberg 1692, S. 37 (Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 684). Die „Pflegebücher" (d. h. Einnahme- und Ausgaberegister) der Windsheimer Pfarrkirche sind für die Jahre 1590 bis 1604 nicht mehr vorhanden.

[923] Die archivalischen Belege für diese und alle folgenden Nachrichten sind im Anhang im Wortlaut gegeben.

[924] Diese Jahreszahl steht im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 142, ohne daß die Quelle angegeben wäre. Als Meister „der den hohen Altar zu Ochsenfurt" gemacht, wird der „Bildschnitzer von Windsheim" 1616 in einer Supplik der Stadt Frickenhausen an das Würzburger Domkapitel genannt (vgl. Anhang).

[925] Vgl. Friedrich H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg (32. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte), Straßburg 1901, S. 83.

[926] Er heißt in den Domkapitelprotokollen, die diese Notiz enthalten, immer nur der Bildschnitzer von Windsheim. Der Stil geht aber mit den Werken, die von ihm signiert sind, zusammen.

[927] Windsheimer Stadtarchiv, siehe Anhang.

[928] Ein Exemplar der interessanten Schrift liegt nooh heute in der Pfarrbibliothek zu Sommerhausen. Herr Pfarrer Monninger hat mir das Buch gezeigt und seine Benutzung im Pfarrhause ermöglicht.

[929] Bezaleel ist nach Exodus, Kapitel 31, der Meister der Stiftshütte, den Jahve erfüllt hatte „mit dem Geist Gottes, mit Weisheit, Verstand und Erkenntnis, und mit allerlei Geschicklichkeit, künstlich zu arbeiten aus Gold, Silber, Erz, künstlich Stein zu schneiden und einzusetzen und künstlich zu zimmern aus Holz zu machen allerlei Werke". — Die Festpredigt enthält eine detaillierte Beschreibung der Kanzel.

[930] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 348 (Anmerkung 1). (M. S. 283 l im Besitz des historischen Vereins.)

[931] Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band VI, S. 167, ist das Monogramm falsch angegeben als C. B.

[932] „Zinsbuch des Gotteshauses Aub", Fol. 200 (vgl. Amrhein, Archivinventare, S. 642; außerdem auch Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 684 und Band XVII, S. 424. Der Auber Altar existiert nicht mehr. „Durchsichtig" war er wohl insofern, als er freiplastische Figuren, vielleicht ohne Rückwand, enthielt.

[933] Vgl. Friedrich H. Hofmann, a. a. O., S. 126.

[934] Abbildung des alten Zustandes im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, Tafel VII. Das Hauptrelief der Kreuzigung ist von Dr. F. Stoedtner, Berlin, phot.

[935] Das Bild wird von C. v. Mander besonders gerühmt (vgl. die Ausgabe von Flörke, München 1906, II. S. 119).

[936] Signiert „Johannes Stradanus Flander. pingebat Philippus Gallaeus in aere incidevat Theodorus Gallaeus excudebat".

[937] Geißelung und Dornenkrönung gehören einer Passionsfolge in der Größe 12 × 15 cm an. Ich habe Exemplare dieser Blätter u. a. in der Stuttgarter Sammlung gesehen.

[938] In den Stichen der Galle nach Stradanus kommt übrigens schon eine ganz ähnliche Modellierung vor.

[939] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band I, Tafel IV und Henner, Altfränkische Bilder 1901.

[940] Die Mensen beider Altäre sind ganz neu. Man hat aber versucht, sie durch Fruchtbündel usw. dem Stil der übrigen Teile anzupassen.

[941] Friedrich H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen zu Brandenburg, S. 83.

[942] Ich habe sie dort nicht gesehen. Nach einer brieflichen Mitteilung Hofmanns vom Juli 1919 sind im bayrischen Nationalmuseum nur Bruchstücke (Engelköpfe, Kapitäle) vorhanden, während „die flott gearbeiteten Wappen" noch in Heilsbronn wären. Hofmann machte mich dabei auf ein Werk von Hocker, Heilsbronner Antiquitätenschatz, Ansbach 1731, aufmerksam, wo das ganze Epitaph als Fig. XV abgebildet sein soll. Mir ist das Buch nicht zugänglich gewesen.

[943]

[944] Vos hat den Jakobstraum mindestens zweimal in ähnlicher Weise dargestellt; die in Sommerhausen benutzte Komposition ist von Raphael Sadeler gestochen.

[945] Es ist die oft zitierte Stichfolge von 1589, die auch in den Stationstafeln zwischen Würzburg und Höchberg reproduziert ist.

[946] Rottenhammer, geboren in München 1564, gestorben in Augsburg 1623, ahmt in jenem Bilde, wie auch sonst, Tintoretto nach. Lucas Kilian, geboren in Augsburg 1595, gestorben 1635 ebenda. Außer dem Kilianschen Stich, welcher der Brenckschen Komposition am ähnlichsten ist, besitzt z. B. die Dresdner Sammlung noch drei zeitgenössische nach demselben Bilde.

[947] Nur in Süddeutschland sind diese und die andern Brenckschen Kanzeln etwas Besonderes. In Norddeutschland (etwa im Braunschweigischen) würden sie nur wie Varianten eines weitverbreiteten Typus wirken. Sollte einer der „Brencken" dort seine Lehrzeit durchgemacht haben?

[948] Die Jahreszahl ist ein zweites Mal am Gesims, zwischen Hauptfeld und Bekrönung angebracht. Die Beschreibung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 238, bedarf einer Ergänzung: Die Stifterfiguren sind dort nicht erwähnt; und einer Korrektur: im Buch Petri ist nicht der Buchstabe G, sondern ein großes G mit angehängtem B, das gewöhnliche Monogramm der Brenck zu lesen. (Die Signatur der Kanzel, an der Jesaiasfigur, ist wie diese selbst nicht erwähnt.)

[949] Der Ort liegt zwischen Windsheim und Neustadt und ist die Endstation einer in Siegelsdorf von der Strecke Würzburg—Nürnberg abzweigenden Lokalbahn. Die Kirche, ähnlich wie die benachbarte von Langenzenn, ein Bau des frühen 15. Jahrhunderts, ist auch architektonisch stattlich und interessant und enthält außer verschiedenen Bildwerken des 15. und 16. Jahrhunderts in der unteren Hälfte dreier Chorfenster prachtvolle Glasgemälde von zirka 1400 (vgl. Dehio, Handbuch III, S. 589). Abbildungen der Kanzel sind ebensowenig vorhanden wie solche der beiden Sommerhausner Denkmäler.

[950] Hierbei ist die andere Komposition von Martin de Vos mitbenutzt.

[951] Den Moses als Kanzelträger hat der Protestant Brenck zweifellos aus dem protestantischen Norddeutschland übernommen. Denn hier ist diese Figur an dieser Stelle sehr gewöhnlich (ältestes Beispiel wie es scheint die Kanzel zu Strehla i. S. von 1565, die meisten aus dem 17. Jahrhundert), während sie in Süddeutschland sonst nicht vorkommt.

[952] Die beiden ersteren abgebildet im Unterfränkischen Inventarwerk, Band I, S. 48 und 111, die letzte beschrieben S. 124.

[953] Am Ende des Jahrhunderts (1696) ist in der protestantischen Kirche zu Obernbreit (B. A. Kitzingen) eine ähnliche Kanzel aufgestellt worden: Moses als Träger, Evangelisten in Muschelnischen am Korpus (Abbildung Inventarwerk, Band II, S. 200).

[954] Abbildungen existieren auch von diesen Dingen nicht, das Innere der Kirche zu Giebelstadt ist von Gundermann phot.

[955] Beschreibung im Inventarwerk, Band I, S. 197.

[956] Abbildung ebenda, Band VI, S. 167 und 169.

[957] Die Geschichte des italienischen Mönches ist, soweit ich sehe, hier zum erstenmal in der unterfränkischen Kunst dargestellt, merkwürdigerweise von einem Protestanten. Der welsche Einfluß macht sich nach 1600 auch in der Auswahl der Gegenstände geltend.

[958] Phot. Gundermann, Würzburg. Freundliche Mitteilungen über das Kunstwerk sind mir von Herrn Dr. Kirchgeßner in Würzburg, Herrn Museumsdirektor Stöhr, Herrn Lockner usw. gemacht worden. Im Original gesehen habe ich es nicht.

[959] Nach Mitteilung von Herrn Direktor Stöhr.

[960] Amrhein, Archivinventare, S. 642 (vgl. auch Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 684, Nachträge.

[961] Bayreuther Archiv, Faszikel I, 1 und II, 9a. (Fr. H. Hofmann, a. a. O., S. 126.)

[962] Zunftbuch, M. S. f. 44.

[963] Rechnung 19108 im Kreisarchiv Würzburg (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 28, Anmerkung 2.) Die „Bilder" wurden von dem Maler Endreß Herneisen mit „feingoldt bronciert" für 8 Gulden. Dieser Herneisen scheint der Zunft nicht angehört zu haben, da sein Name im Personenregister des M. S. f. 44 nicht vorkommt.

[964] M. S. f. 44 Georg Birkh ist wahrscheinlich ein genauer Altersgenosse Georg Brencks d. J. Da als seine Heimat aber ausdrücklich Würzburg angegeben ist, kann mit beiden Namen nicht dieselbe Person gemeint sein.

[965] M. S. q. 43.

[966] Nach mündlichen Mitteilungen des verstorbenen Direktors Stöhr.

[967] Rechnung 19 109 im K. A. W. (Frau Dr. G. Kaufmann geborene Gradmann in Stuttgart hat die Güte gehabt, mir ihre Abschriften dieser und der oben erwähnten Neithardschen Rechnung zu überlassen).

[968] Niedermayer, a. a. O., S. 269 und Klemm, a. a. O., S. 187. Niedermayers Quelle ist mir nicht bekannt, die Nachricht ist aber wahrscheinlich richtig, weil Balthasar in Forchtenberg Lehrling war und ein Friedrich Grau von 1602 bis 1614 in Hall als Bildhauer genannt wird (vgl. Klemm, Nr. 509, S. 187).

[969] Gradmann, S. 51.

[970] Stadtarchiv Würzburg, städtische Bauamtsrechnungen. Grohe zahlte 2 Gulden, 2 alb., 24 Pfennige jährliche Miete. 1621 wurde die Hütte „unter der Pleiden“ zur Soldatenwacht „genommen“. 1631 wurde die Hütte bei St. Michael vom Hafner Caspar Welzer gemietet, aber schon im selben Jahre von Soldaten (wahrscheinlich Schweden) eingenommen und von diesen, ebenso wie die andere Steinhütte unter der Brücke, 1632 abgebrochen. Vor Grohe war Zacharias Juncker mehrere Jahre lang Mieter der einen Hütte gewesen.

[971] Nach mündlicher Mitteilung von Lockner. Ich habe die betreffende Stelle in den Bauamtsrechnungen nicht finden können.

[972] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band II, S. 95.

[973] Seit 1831 hier angebracht (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band XII, S. 363).

[974] Abbildung Inventarwerk, Band VIII, S. 34 (Text mit Baudaten S. 26).

[975] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band I, Tafel XV. (Beide Portale von Gundermann phot.)

[976] Kreisarchiv Würzburg, Rechnung 6030. Die übrigen Notizen sind in Zunftbüchern, M. S. f. 44 und f. 105 entnommen.

[977] Jedenfalls handelt es sich bei diesem Michel um den früh verstorbenen Sohn des Zacharias, der im selben Jahr wie Büchner „dem Satz nachzuarbeiten anfing“.

[978] 17 Pfennige wurden außerdem noch „von solcher Daffel von dess Bildthauers Hausz an den Mayn zu fuhren“ bezahlt.

[979] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band VI, S. 66 (vgl. auch den Text S. 63).

[980] Vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band II, S. 160 bis 162 (Phot. Gundermann).

[981] Dieser grelle Anstrich ist wahrscheinlich neuern Ursprungs. Abbildung des Altars im Unterfränkischen Inventarwerk, Band III, Fig. 88 und 89.

[982] Vgl. die Abbildungen der Stukkaturen im Unterfränkischen Inventarwerk, Band III, Fig. 98 und 99. Die beiden figürlichen Reliefs, die den Fries im großen Saale abschließen, sind übrigens Stichen des C. Cock nach Franz Floris nachgebildet. Das eine stellt den Kampf der Horatier und der Curatier dar, das andere eine Allegorie, die im Stich durch beigedruckte Verse erklärt ist: Virtus parit Honorem / Dignitatem Gloriam / Dat Opes Rerum Copiam / Mitras sceptra Coronas / Ostenditque Accessum / Ad Immortalitatem. (Ich habe beide Stiche im Dresdner Kabinett kennengelernt.)

[983] Grabplastik 1480 bis 1540, S. 29 und 30.

[984] Der Schlußsatz meines Buches von 1912, S. 91: „Was sich aus den vierziger und fünfziger Jahren an Grabmälern im nördlichen Unterfranken erhalten hat, ist Würzburger Arbeit“ muß widerrufen werden, da eine genauere Erforschung der in Frage kommenden Gegenden meine damalige Ansicht als falsch erwiesen hat.

[985] Vgl. über ihn Bruhns, Grabplastik 1480 bis 1540, S. 83 bis 91 und Tafel XII und XIII. Der Name Friedrich ist sicherlich ein Familienname.

[986] In meinem Buche von 1912 waren es im ganzen nur sieben.

[987] Vgl. Thüringer Inventarwerk, Sachsen-Meiningen, Kreis Hildburghausen, S. 269 (zwei Reliefs abgebildet).

[988] Abbildung Bruhns, Tafel XIII und Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 173.

[989] Abbildung Bruhns, Tafel XIII und Beschreibung im Thüringer Inventarwerk wie oben S. 28.

[990] Vgl. die Beschreibung im Thüringer Inventarwerk, wie oben S. 105.

[991] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band V, S. 95.

[992] Diese Deutung ist schon im Inventarwerk, Band V, S. 94 gegeben.

[993] Die Austreibung aus dem Paradiese schließt sich in ihrer komischen Drastik dem bekannten Gemälde in Wien an; ein Bauernpaar im Tanz ums goldene Kalb, ist dem frühen Stiche Dürers, B. 83, entnommen. Daneben ist auch Dell direkt benutzt worden: der Teufel in der Höllenfahrt Christi geht auf das Dresdner Relief von 1529 zurück. Zur Ikonographie vgl. auch das Gemälde „Sündenfall und Erlösung" von Frz. Timmermann (einem Schüler Cranachs) in der Hamburger Kunsthalle (Abbildung C. G. Heise, Norddeutsche Malerei, Tafel C).

[994] und [995] Abbildung Bruhns, Tafel XIII, Besprechung S. 84 und 88.

[996] Phot. Gundermann, Würzburg.

[997] Das Grabmal des Balthasar Truchseß ist abgebildet im Unterfränkischen Inventarwerk, Band V, S. 109, die übrigen sind bis auf eines von Gundermann phot., die zum Teil zerstörten, zum Teil sehr beschädigten Namen der Dargestellten, können nach den Wappen aus den Geschlechtsregistern Biedermanns ergänzt werden (Geschlechtsregister der Ritterschaften Baunach . . . Bayreuth 1747).

[998] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 129. In dieselbe Kirche hat Dell d. J. eines seiner schlechtesten Werke geliefert.

[999] Phot. Dr. Stoedtner, Berlin, Erwähnung in meinem Buch von 1912.

[1000] Auf letzteres hat Pinder in der Besprechung meines Buches von 1912 in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1914, S. 232, aufmerksam gemacht.

[1001] Den Münnerstädter und Heßberger Sachen des Meisters scheint auch ein Epitaph in Schleusingen nahezustehen: Georg Emes († 1524). (Vgl. Inventarwerk der Provinz Sachsen, Heft 22, S. 186.)

[1002] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVI, S. 86.

[1003] S. 32 ff. und Tafel IV.

[1004] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XV, S. 159.

[1005] Abbildung Bruhns, a. a. O., Abb. XI.

[1006] Vgl. Bruhns, a. a. O., S. 17 ff. und Tafel II. Ein bezeichnetes Werk des Ansbacher Meisters (Monogramm wie am Grabmal Haldermanstetten) steht übrigens in Buttenheim, Oberfranken: Albrecht von Stiebar († 1491) (Abbildung „Das Bayerland", Jahrgang XXV, S. 497). Dieser Meister scheint in den Schulkreis Adam Kraffts zu gehören. Sein Jorg von Zebitz (Bruhns, Tafel II) ist kaum mehr als eine Vergrößerung gewisser Stifterfiguren vom Schreyerschen Epitaph.

[1007] Vgl. Inventarwerk Bezirksamt Ebern, S. 155 und 117. In Mürsbach soll es außerdem noch ein ritterliches Adorantenepitaph von 1565 (Christoph von Fulbach) und in Kirchlauter drei Guttenbergische Kindergrabsteine des frühen 17. Jahrhunderts (Todesdaten 1614, 1618, 1620) geben. Unbekannt geblieben sind mir ferner drei Grabmäler der Familie Fuchs in Schweinshaupten (B. A. Hofheim) mit den Todesdaten 1534, 1577 und 1600 (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band V, S. 87) und sieben der Familie Steinau genannt Steinrück in Euerbach (B. A. Schweinfurt) mit den Todesdaten zirka 1530, 1547, 1564, 1574, 1585, 1587, 1625. Das beste davon ist im Inventarwerk, Band XVII, abgebildet, darnach läßt es sich keinem der sonst bekannten Bildhauer zuschreiben, mag aber Bernhard Friedrich und dem Meister von Mürsbach bekannt gewesen sein (Typus der Kinderfigur).

[1008] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIV, S. 159 bis 161.

[1009] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVII, S. 107.

[1010] Beschreibung im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XIV, S. 145.

[1011] Abbildung im Unterfränkischen Inventarwerk.

[1012] Vgl. Inventarwerk, Band VI, S. 171.

[1013] Vgl. die Abbildung im Inventarwerk, Band VI, S. 170.

[1014] Das Grabmal in Thüngen muß zirka 1530 entstanden sein.

[1015] Diese Arnsteiner Fragmente, welche ebenfalls um 1530 anzusetzen sind, gehören zu den besten Renaissanceskulpturen Unterfrankens. So malerisch lockere und aristokratisch heitere



Sachen kommen bei Riemenschneider und seinen Nachfolgern niemals vor. Ihrem Ethos noch am ehesten verwandt ist die Gruppe der hl. drei Könige in Gerolzhofen (vgl. Unterfränkisches Inventarwerk, Band VIII, S. 105), die aber doch schon stärker unterfränkisch ist. Aus ganz anderen Kreisen (rheinischen? thüringischen?) stammt die prachtvolle holzgeschnitzte Gruppe der hl. Anna und Maria in Hörstein (B. A. Alzenau) (Inventarwerk, Band XVI, Tafel VII) und die ebenfalls hölzerne Madonna in Großwelzheim (ebenda, Tafel VI). Auch diese bedeutenden Sachen stammen wohl aus den dreißiger Jahren und stehen deshalb und wegen ihres fremden Ursprungs außerhalb des Rahmens meiner Arbeit.

1016 Vgl. Bruhns, a. a. O., S. 22.

1017 In der Gesinnung verwandt, aber weniger beschränkt, erscheint das Doppelgrabmal des Grafen Wilhelm von Henneberg († 1559) und der Gräfin Anastasia († 1534) in Schleusingen.

1018 Nr. 1, 2, 3 und 5 abgebildet im Inventarwerk von Thüringen, Sachsen-Meiningen, Kreis Meiningen, auf Tafeln hinter S. 304 und 306.

1019 Nr. 9, 12 und 13 abgebildet wie oben auf Tafel hinter S. 444.

1020 Zu sehen auf der Tafel hinter S. 376 (im Thüringer Inventarwerk, wie oben, im Text nicht erwähnt).

1021 Alle Meininger Denkmäler abgebildet im Thüringer Inventarwerk wie oben S. 123, 125 und 129 (nach nicht sehr genauen Zeichnungen).

1022 Hans Truchseß ist von Gundermann, Würzburg, phot. Ein zweites Frauengrabmal in derselben Kirche: Beata Truchsessin geborene von Wangenbrunn, datiert 1569, ist Nr. 27 sehr ähnlich, aber wie es scheint, mit einem anderen Monogramm signiert. In der rechten Ecke unten findet sich ein solches in rechteckigem Rahmen, das stark verwittert ist (J. K.?).

1023 Im Unterfränkischen Inventarwerk, Band XV, S. 59, ist die Signatur nicht erwähnt.

1024 Abbildung bei Alfred Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt (1911), S. 164 (Phot. Bissinger, Erfurt).

1025 Abbildung Inventarwerk Provinz Sachsen, Stadt Naumburg (bearbeitet von Heinrich Bergner, Halle 1903), S. 178 und Tafel XI.

1026 Overmann, wie oben.

1027 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 174.

1028 Nr. 5, ebenfalls abgebildet im Inventarwerk, Band X, S. 171; alle Münnerstädter Denkmäler sind von Gundermann phot. In Thüringen sind zwei Pappenheimische Grabmäler in Gräfenthal den jüngeren Münnerstädter Sachen verwandt (vgl. Thüringer Inventarwerk, Sachsen-Meiningen, Heft XV, S. 214 und 215).

1029 Veit Ulrich Truchseß, abgebildet im Unterfränkischen Inventarwerk, Band V, S. 105, Georg Sigmund Fuchs, IV, S. 181. (Das Wonfurter Grabmal hat übrigens in seinen Bogenzwickeln dieselben Engelköpfe wie das bezeichnete in Unsleben.)

1030 Abbildung der Kanzel bei Overmann, S. 198.

1031 Abbildung Thüringer Inventarwerk, Sachsen-Meiningen, Band IV, Tafel nach S. 148.

1032 Ebenda, Sachsen-Weimar, Band I, S. 22.

1033 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XV, Tafel I.

1034 Beschreibung ebenda (mit Abbildungen des Meisterzeichens) S. 155 und 156.

1035 Abbildung ebenda S. 188 und 190, Text S. 186ff.

1036 Abbildung Thüringer Inventarwerk, Sachsen-Meiningen, Kreis Meiningen, Tafel hinter S. 336. — Ein figurenreiches, aber beschädigtes Grabmal in der Krypta der Klosterkirche zu Banz, das ich erst 1921 kennenlernte, erinnert sehr an den Epitaph Feustling und gehört wohl auch dem Meister S. B. E.

1037 Unterfränkisches Inventarwerk, Band XV.

1038 Phot. Stoedtner, Berlin. Es ist das älteste Denkmal in Thüringen und eines der ganz wenigen überhaupt, das ausgesprochene Florismotive aufweist (Gitterkorb, Arabeskenspirale).

[1039] Von diesem Meister, der seinem Namen nach aus der Gegend von Nördlingen stammen mag, sind bis jetzt nur die beiden Bischofsgrabmäler in St. Michael zu Bamberg bekannt.

[1040] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVII, Tafel XXII, Text S. 224.

[1041] Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 137 (Rechnung im Pfarrarchiv Münnerstadt). Abbildung des Taufsteins S. 159.

[1042] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XVII, S. 176.

[1043] Die Inschrifttafeln erinnern auch an die Sachen des Julius Emes, ohne doch von diesem herrühren zu können.

[1044] Valentin Echter, das fünfte Kind der Eltern des Bischofs Julius, geboren 1550, verheiratet 1577 mit Ottilia Rauin v. Holtzhausen († 22. August 1613) gestorben am 24. September 1624, vermehrte den Besitz seines Geschlechtes durch Erwerbung der Dörfer Gaibach und Schwarzenau und des Hofes zu Breitensee (alle in Nordfranken) und war nächst seinem bischöflichen Bruder der eifrigste Kunstförderer unter den Geschwistern. 1588 erbaute er eine Kirche in Gaibach, nach 1590 das dortige große Schloß, 1598 die Kirche in Breitensee. Von den Bildwerken, die er gestiftet hat, habe ich das Altärchen in der Schloßkapelle zu Mespelbrunn schon besprochen; was er seinen nordfränkischen Kirchen geschenkt hat, ist im großen Teil untergegangen. Vgl. über ihn A. Kittel, Beiträge zur Geschichte des Freiherrn Echter v. Mespelbrunn, Würzburg 1882, S. 41 ff. und Unterfränkisches Inventarwerk, Band VIII, S. 90, Band XIII, S. 22.

[1045] Gräflich Ingelheimsches Archiv in Geisenheim, vgl. Anhang.

[1046] Für ein Alabasterepitaph ist der Lohn recht niedrig.

[1047] Mitteilung Lockners; ich bin leider nicht nach Gaibach gekommen.

[1048] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 41 (Beschreibung S. 39).

[1049] Beschreibung ebenda, S. 85.

[1050] Abbildung ebenda, S. 204. Beschreibung S. 206.

[1051] Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIII, S. 170. Alle die genannten Orte, außer Aschach, liegen in der Gegend, wo Emes, nach jenem Vertrage zu schließen, gewohnt hat.

[1052] Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIII, S. 145.

[1053] Dargestellt sind am Taufstein in vertieften Rundmedaillons die Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel und Taufe Christi, in den ovalen Feldern dazwischen Maria im Strahlenkranz, der Schmerzensmann, Johannes der Täufer (als weichlicher Jüngling) und Magdalena (kniend). Die Ornamentik besteht aus Cherubim, Fruchtbündeln, Diamantbossen und flachem Bandwerk (vgl. die Beschreibung im Inventarwerk, Band X, S. 161).

[1054] Materialien (Manuskript in der Universitätsbibliothek), Blatt 187.

[1055] Abbildung Overmann, a. a. O., S. 117. (Phot. Stoedtner, Berlin und Bissinger, Erfurt.)

[1056] Die Wahrscheinlichkeit, daß Julius Emes aus dem Norden nach Unterfranken gekommen sei, wird durch das Vorkommen seines ungewöhnlichen Familiennamens in Schleusingen noch größer. Vgl. das Grabmal des Bürgers Georg Emes († 1524) in der dortigen Stadtkirche (Abb. Inventarwerk der Provinz Sachsen, Band XXIII, S. 186).

[1057] Scharold, Materialien, Blatt 187. Das verstreute Archiv des säkularisierten Klosters Münsterschwarzach ist Scharold jedenfalls noch zugänglich gewesen. Einen eigentümlichen Beweis hierfür liefert die Tatsache, daß er einen dortigen Originalvertrag (abgeschlossen zwischen dem Abt und dem Kitzinger Maler Codoman 1695) seinen Materialien als Blatt 654 beiheften konnte.

[1058] Unterfränkisches Inventarwerk, Band X, S. 140, Anmerkung. (Rechnung im Ordinariatsarchiv Würzburg, Faszikel Münnerstadt, Nr. 39.

[1059] Ebenda. Die Hauptfiguren, ein Marienbild und Engel und eine Kreuzigungsgruppe, wurden vom Bamberger Bildhauer Martin Meilandt, der sonst ebenfalls unbekannt ist, geschnitzt. Was er schuf, wurde mehrfach von schwedischen und kaiserlichen Kriegsvölkern wieder zertrümmert. Er starb während der Arbeit.

[1060] Ebenda. Das Marienbild selbst wurde von einem rätselhaften „Hofbildhauer“ in Würzburg

geschnitzt. Ich bin einem Künstler mit solchem Titel im 16. und 17. Jahrhundert sonst nirgends begegnet. Zacharias Juncker hat ihn nie geführt und lebte 1542 wahrscheinlich in Miltenberg. Philipp Preiß war damals noch ein ganz junger Mann.

1061 Ingelheimsches Archiv in Geisenheim.

1062 Abbildung Unterfränkisches Inventarwerk, Band XIII, Tafel I und II, Fig. 12.

1063 Archiv in Geisenheim, Echtersche Epitaphien (vgl. Anhang). — Die Ursache, daß Nordfranken so wenig Altäre aus der Renaissance besitzt und überhaupt fast nur Grabmäler, ist sicherlich darin zu suchen, daß die meisten der dortigen Adelsgeschlechter protestantisch waren und noch sind.

1064 Sie stehen ungefähr auf der Stilstufe des Grabmals Gerhard v. Schwarzburg im Würzburger Dom. Einer von ihnen ist im Inventarwerk, Band X, S. 166 abgebildet.

1065 Die betreffende Figur steht unter der Orgelempore und ist von mir, als ich im Sommer 1917 Münnerstadt besuchte, für den Apostel Johannes gehalten worden. Im Inventarwerk ist sie als Barbara bezeichnet. Ihr Gegenstück ist der Erzengel Michael. Im ganzen sind sechzehn Tonstatuen vorhanden: Christus, die zwölf Apostel (mit Matthais an Stelle des Verräters), Paulus, Barnabas und eben der Erzengel.

1066 Münnerstadt besitzt außer den genannten Werken noch einige aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Am bedeutendsten ist die holzgeschnitzte Pietà in der Pfarrkirche (Abbildung Inventarwerk, Band X, S. 170, hier fälschlich ins späte 16. Jahrhundert verwiesen). Außerdem ist ebenda noch ein „nachgotischer" auferstandeenr Christus und in der Marienkapelle am Markt eine Madonnenfigur. Alle drei Statuen sind höchstwahrscheinlich von den Emes gearbeitet.

1067 Ich kann hier nur den kleineren Teil der von mir zum erstenmal benutzten Verträge, Korrespondenzen, Rechnungen usw. im Wortlaut mitteilen. Das meiste ist im Text verarbeitet.

ARCHIVALIEN[1067]

1) VERTRAG THOMAS KISTNERS über das Epitaph des Abtes Leonhard Rosa in der Klosterkirche zu Ebrach (1567). (Bamberger Kreisarchiv, Ebracher Akten 488 [119], „Akten über die innere Einrichtung der Kirche zum Kloster Ebrach", 1567—1722.)

„Actum am tag Burckardi des Neundten monatstag Octobris anno 67 dar sich der Ehrwirdig In Gott Vater und Herr Her Leonhard Abbas des Gotthaus und Closters Ebrach Im Beisein der Edeln und auch Ehrwirdigen und Erbaren Hansen von Selbitz amtbmann u. A. in Zabelstein, Nicolai Petri Subprioris und Johannis Habeni Cantoris darselben mit dem Ersam Meister Thoma Kistner bürger und Bildhauer zu Würzburg eines Epithaphio oder Grabstein halb Vermog seyner darüber abgerissner und wohlgedachter Iren gnaden zugestelter Visirung und Vertzeichnus, verglichen und bedinglichen abgered. Das Bild und Cruzifix in der Behausung, dergleichen, das . . . (?) und bede Seulen ledig durchsichtig und von solchem Stein wie unter dem Zabelstein Im Steinbruch gebrochen wurt vons dannen solche auch uff Ihre gnaden Costen gen Wirtzbg. verschafe werden soll, nach seinem besten Verstand und Vleis uff daß Ihme solche arbeit zu seinem selbs lob, ruhm und merer Befunderung . . . (das Grabmal soll „nach kommendem Osterfeiertag d. 68 Jahrs" in der Kirche aufgerichtet werden. Als lohn werden ausgesetzt: „fünffzig gülden In müntz gemener wehrung und 1 Malter Korn als bedingter und versprochener arbeitsbelonung").

2) VERTRAG ERHARD BARGS über das Grabmal der Familie Echter von Mespelbrunn in Hessental (6. März 1582). (Gräflich Ingelheimsches Archiv zu Geisenheim a. Rhein, „Echtersche Epitaphien", I. Abteilung A., Nr. 27.)

„Vf heut dato den 6. Marty (darunter, durchgestrichen: ‚30. July') dieses Instehenden 1582 (korrigiert aus: 1581) Jars, habe Ich Dietrich Echter von Mespelbrunn an stadt vnnd von wegen mein, meiner lieben mutter Gertraudt Echterin von Mespelbrunn geboren von Adelzheim wittib, Auch meiner gebruder Adolph unnd Valentin Echter mit Meister von schwebische Hall Erhart Barg (darunter, durchgestrichen „Albrecht Fridenn") Bilthauer weyland meines lieben vatter selige Peter Echters Epitaphium nachuolgender gestalt zumachen verglichen. Das Eppitaphium soll haben in der hohe auf wenigsten zwen unnd zwanzig werkschue, ohne das bilt so die gerechtigkeit sein soll, welches darauf kompt, in der breitte vierzehn werkschue, mit eilff bildern, meines vatter seligen Adolphs, meines gneedigen fürsten und herrn von Wirzburg mit Bischoflichen orhnat mit schwert und stab, Basteln seligen (= Sebastian) Valentin vnnd mein Dietrichs in Küraß, dann meiner Mutter (darüber geschrieben ‚In frawenkleider') Margret, Maria in Jungfrauen Kleidung. mit einem Krantz, Magdalena in Frauen-Kleidern, Cordula in Jungfrawen Kleidern in Stein, darunter fünff bilder ledig knniendt nach der Proportion, das sich eines nach dem andern veriungt, mitten zwischen den Bildern ein Crucifix vier schue lang so

frey ledig stehn soll, ober den Crucifix soll ein Saluator in ein gewulkh, umb das Crucifix vier Schwebender Engell, über das Crucifix simbs vff beeder Calumnen (= Säulen) Haupter zwey bilt vor den Saluator ein Taffell mit einem woll Possirenden haubt vf beiden seiten — Calumnen sampt den Aposteln Petro und Paulo so ledig stehn, 16 Anaten mit schiltern, da vber Jedem der name des wapens gehauen soll werden so Innen an Stein einkhommen im bogen herumb, ober den Calumnen soll zwey haupt wappen Echter und Adelzheim Jedes mit schilt vnnd helm 4½ schuh hoch vnnd vierthalber breit gehauen werden, die helm deckh durchsichtig mit Compartimenten eingefaßt darauf jedem ein bilt sampt Postamenten, gesimbsen, gehaus Cappellen, schrifften vnnd andern so die Visirung ausweißt mit allem vleiß sauber hauen, das man es für sauber vleißige Arbeit erkennen könne.

Dagegen man ime meister Erharden Barg (darunter, durchgestrichen: ‚Albrechten Frid') geben soll an gelt zweyhundertfünff (unter fünff durchgestrichen: ‚Sechzig') güld (ursprünglich hieß es ‚guldeten') zwei (ursprünglich: ‚fünff') maltre Korns, halb (ursprünglich: ‚ein') fuder weins vnnd er diß Epithaphium abgerißener vnnd beschribener massen (folgt ein durchgestrichener Satz: ‚Hie zwischen nechst kommenden Pfingsten, deß zwey vnnd Achzigsten Jars') auf seine Costen aufrichten, doch soll man Ime Pley, Eysen, handtreich, stain, Kalch vnnd anderes, so nicht seines bildthauer handtwerks stellen auf vnser Costen, die stain zu solchem Epithaphio soll man ime . . . Aschaffenburg in seine werkstadt liffern. Dass diesse Abrede mit beder unßer Dietrich Echters von Mespelbrunn vnnd Meister Albrecht Fridt (hier ist der ursprüngliche Name stehen geblieben) gutten willen also beschloßen wie bezeug wir beede mit vnser vnderschriebenen namen — wie obsteht

Diethrich Echter vo Mespelbr.
Albrecht friedt Bilthauer zu Aschaffenburg

(beide Namen ausgestrichen, aber keine neuen drüber geschrieben)."

3) VERTRAG ERHARD BARGS mit Bischof Julius: „Beyder Echter Epithaphium belangend" (Gräflich Ingelheimsches Archiv, wie oben).

„Anno 1583 den 22 Juny Ist durch den Hochwürdigen Fürsten unsern Gn. Herrn von Wirzburg Meister Erhardt Bargen Bildthauern zu Aschenburg, Nachuolgende Arbeit verliehen vnd anuerdingt worden, Nemblich soll er Meister ein Epitaphium mit schöner, reiner erhabner Arbeit, Nach der Ime überreichten Visirung gein Hessenthall bey Mespelbron bey seiner eigenen Cost zwischen hir und nachstkunfftigen Herbst vffs allervleissigst machen vnd verfertigen. Jedoch soll man Ime zu aufrichtung desselben Eysen, Pley vnd notwendige Handtreich vnd was er darzu bedörfftig geben. Dargegen soll Ime von gemeltem Epitaphio vnd Arbeit zu verfertigen ge geben werden Sibentzig gulden an geltd, wie er den alßbalden achtzehn Gulden von Iren Fn Gn darauff empfangen, drey malter Corn vnd ein halb Fudre weins. Zu verkhundt dessen seindt dieser Zettul zwen gleichslauts einer Handtschrifft vf der Fn We Chammern Kerbweiß außeinander geschnitten einer Hochermeltem vnserm

Gn Fn vnd Herrn vnd der ander Ime Meister zugestellt worden vnd soll was Ime Jedes mals vf Rechnung gegeben wirdt, darauf geschriben werd. Actum ut supra.

Mehr darauff empfangen.

26 fl. den 8. Augusty seyner hausfrau zu Aschaffenburg geben.

20 „ den 20. (?) augusti empfange

den 20. augusti hab ich erhart barg empfangen 16 fl. vnd bin darmit par bezalt actum p. ao. 83

Hab Im 28 pahtz zu uerehrung geben . . . gemacht arbeyt wegen (von der Hand eines Beamten dazu geschrieben)."

4) RECHNUNGEN ÜBER WERKE MICHAEL JUNCKERS. Stadtarchiv Würzburg, Bauamtsrechnungen 1603 (Rechnung Nr. 149).

„Ausgeben den Bildthauer

19 fl. Meister Michael Junkher Bildhauern zu Miltenberg zu den hinuorigk 10 fl. die Er von gewesen Baumaister Endres Barth (oder Groth?) Empfangen für die Historien am Ehalterhauß ufgericht, damit Er seines Bestand 29 fl. bezalt, lauth sein bekendung (?)

1 fl. 4 ß 6 ₰ Ime für zween Casten darinnen Er solche Historien Eingeschlagen und hierher furen lassen auch seinem Suhn zu Trinkgelt."

5) VERTRAG DES ZACHARIAS JUNCKER ÜBER EINEN HOCHALTAR FÜR DIE KLOSTERKIRCHE ZU EBRACH (Kreisarchiv Bamberg, Ebracher Akten wie oben).

„Gedingzettel über den hohen Altar in der großen Kirche alhier d. 28 Marty Anno 1613."

„Zu wissen das der Ehrwürdig inn Gott andechtig Herr Herr Hieronymus Abbt und Pralat des Gottes haußes Ebrach im beysein Ihro Gn. Ambtmans zu Sulzheimb herrn Johann Zieglers uf Donnerstag den achtundzwanzigsten Marty Anno Sechzehnhundert und dreycehn mit Zacharias Junckhern Bürger und Bildthauer zu Würzburg, wegen des hohen altars in obgedachten Gotteshaußes Kirchen dahin gehandelt und geschloßen, daß er denselben Altar, wie er selbst den abriß darzu gemacht demjenigen (?) maßstab nach von holzwerkh fleißig und sauber verfertigen soll, doch daß der mittel Corpus im Criste (?) zehn schuh hoch und die gespreng ober denen darin gehorigen Bildtnußen etwas bester herabgehen und vollkommner sein. Hirgegen Ihro Gn. ihm vor solcher Arbeit fünff hundert gulden und acht malter Korn zu geben gnedig versprochen, welches Korn ihm umb nachstkünftigen Kiliani, von Sulzheimb auß nach Würzburg geliefert werden soll, und hat obgemeldter Zacharias Junkher zu hirin . . . (?) ihm verdingter Arbeit Niclaußen Lenkharten Burger und Bildthauern zu Bamberg zugleich mit ein und anstehn lassen, welch dan beede afs friedlichst verrichten soll" (es folgen einige Schlußphrasen).

„Einhundert gulden baahr hat obbemeldter Meister Zacharias Junkher Bildthauer zu Würzburg neben seinem mitgesellen Niclaußen Lenkharten zu Bamberg Bildthauer empfange af Donnerstag den acht und zwanzigsten Marty Anno 1613."

6) „GEDINGZETTEL MIT HERRN ZACHARIAS JUNKHERN BURGERN UND BILDTHAUERN ZU MILTENBERG ÜBER DEN HOHEN ALTHAR ALHIER ZU EBRACH. SUB DATO 15 SEPTEMBR. A. 1651.“ (Bamberger Kreisarchiv wie oben.)

„Kunde unde zu wissen Seye Hiermit Jedermänniglichen, daß der Hochehrwürdige, in Gott Andechtige Herr Herr Petrus Abbt und Praelat des Gotteshauß Ebrachs u. Unser Gn. Herr auf heut zu untgesetzten Dato mit Herr Zacharia Junkher Burgern und Bildthauern zu mildenburg den hohen altar alhier in der Kirchen zu verfertigen, nach folgenter gestalt gedingt, daß er Nemblichen und zum Ersten gedachten althar nach proportion seines von Handtangegebenen abriß und grundtlicher Visirung soviel derselbe an Bildtnußen Tabernacul auch andern zihrathen groß und Klein, nichts außgenommen, an sich selbsten der Kunst nach begriffen sein mag, in bester formb außfertigen und guete gewahrschaft leisten soll und wölle.

Zum andern wurdt auch hiermit vorbehalten, daß gedachter Herr Zacharias die Circumferentz oder runde deß Steins an allerbesten und zihrlichsten, als solches immer geschehen kann oder mag mit beygethanen Englen und Engel Köpfen auch andern Zihrathen so hierzu vonnöthen praefiguriren und ersezen wolle.

Drittens soll und will Herr Zacharias soviel die Schreinerey betrifft dieselbe auch under seiner direction und gewaltsamb dergestaldt aus undt ahnnehmen, daß er für sich einig und allein daß Directorium haben und als der rechte Meister und grudthaler (?) des ganzen Werkhs will erkant werden, die Schreinerarbeit aber jederzeit denen gegenwertigen meister und gesellen für undt angeben auch mit Ihnen umb des lohns willen also tractiren als wäre Er solches von Ihnen selbsten oder von den seinigen herzugeben schuldig und waß hierzu vonnöthen mit rath und That alle befördersame hülfe undt beystand leisten, Endlichen daß völlige werkh von anfang biß zum Ende, ob Gott will, verfertigen aufrichten undt completiren helfen, alls getreulich undt ohne gefahrten. Hingegen haben Hochgedacht Ihre Hocherb. und Gn. Ihme für deße angedingte arbeit und seiner mühwaltung vier Hundert Reichsthaler ahn gelde und zehn malter Corn zu geben versprochen, soviel aber die Kost betrifft soll Er mehrerwehnter Herr Zacharias für Seine Person Jederzeit Ihrer Hocherb. Gn. Tafel beisizen, sein 2 Sohne aber undt andern Kunstler mit der Canzelisten Tisch für gut undt lieb nehmen, undt einen jeden des Tags ein Vierthel getrankh halb bier halb wein zur notturfft gereichet werden.

Zur wahren Uhrkund und Bescheinung, daß solcher Contract aus beiderseits belieben gutwillig eingangen (in der Kopie heißt es ‚aufrichtig zugangen‘) und geschehen seye, so sind hierüber zween diser geding zetul eines inhalts und handtschrift außgefertigt und von obeingangs hochbenannten beeden Contraktanten mit vorgetrukthen Pettschafft eigenhändig unterschrieben und corroborirt worden, und was an dieß gedingte lohn Jedes mal abgereicht, solle zu Endt deß verzeichnet werden, Actum Closter Ebrach den 13. 7. Septembris anno 1651“ (Das eine Exem-

plar trägt die Unterschrift beider Vertragschließenden und das Siegel des Abtes, auf dem anderen sind die Abschlagzahlungen notiert. Diese laufen durch die Jahre 1655 und 56 und enden mit der Notiz: „Hab zum letzten empfang 32 Reichstaler und 10 Malter Korn bin also gantz und gahr entricht und bezahlt worden, Zacharias Junker bekennen wie obsteht." Dies von der eigenen Hand des Künstlers. Die vorletzte Zahlung hat er am 19. September 1656 empfangen, bei der letzten ist kein Datum angegeben).

7) VERTRAG DES NICOLAUS LENKHART ÜBER DAS EPITAPH DES ABTES HÖLEIN IN DER KLOSTERKIRCHE ZU EBRACH. (Bamberger Kreisarchiv wie oben.)

„Dingzettel über Abbt Hieronymi selig Epitaphium Sub dato 10 Januario Ao. 1618."

Zu wissen, das der Hochehrwürdig inn Gott Andechtig und Hochgelehrt herr herr Casparus Abtt und Praelat des Gotteshauses Ebrach und der H. Schrifft Doctor Unnser Gneed. Herr in beisein (folgen die Namen von 4 Conventsmitgliedern) uf Sambstag den 10. February Anno 1618 mit Meistern Niclaus Lenkarten Bürgern und Bilthauern zum Bamberg wegen eines Epitaphy für weilandt den auch hochwürdigen unnd in Gott Andechtigen herrn herrn Hieronymy geweßenen Abbt und Praelaten . . . dahin gehandelt und geschloßen, daß er Niclaus Lenkhart dasselbe Epitaphium, wie er selbst den Abriß darzu gemacht (doch daß anstatt der Apostel und anderer Bilder die Jenigen so darzu verzeichnet worden, darein khommen) dem Jüngeren (?) maßstab nach, von Alabasterstein, fleißig und sauber verfertigen: unnd das gantze werkh 20 schuh hoch: auch soll der Bildhauer den Stein bey Winstheim od. daselbst in der nähe do er am dienlichsten und bequemsten uf seine eigenen Uncosten, ohne zuthun des Closters verschaffen und brechen, auch alle notturfft zu angeregten werkh also verfugen, daß das Closter mehr nicht, alß die nothwendigen fuhren vom Steinbruch nach Bamberg und nach verfertigter arbeit vonn dannen hierher auff sich zu nehmen schuldig sein. gleichwol soll dem Bildthauer beim aufrichten (welches er ohne fernere Belohnung laudt abgeredten Bedings zu thun) die Cost gereicht werden." (Der ausgemachte Lohn betrug „400 Gülden, 8 malter Korn, 10 Malter Waits, 1 fudter Ao. 1614 gewachsen weins".)

8) VERTRAG VEIT DÜMPELS ÜBER DEM BERNHARDUSALTAR IN DER KLOSTERKIRCHE ZU EBRACH. (Bamberger Kreisarchiv wie oben.)

„Dingzettel Ueber einen Altar" (von anderer Hand: „über den alabasternen altar S. Bernardi pro 1500 fl.") „Sub dato 17 Aprilis 1621" (dieser Zettel ist aus dem Rückblatt des „Dingzettels" herausgerissen und dem Vertrage beigelegt).

„Zue wißen, das der Hocherwürdig in Gott andechtig Herr Herr Johannes Abbt und Praelat des Gotteshauses zu Ebrach unser gnediger Herr uff Sambstag den 17. Aprilis Anno 1621 mit Meister Vito Dümpeln Bürgern und Bildthauern zu Nürnberg wegen eines Altars dahier gehandelt vnd geschlossen, das er ietztgedachten altar von alavaster und andern gemeinen und stainen Dreyßig schuh hoch und

fünfzehn breit vleissig und sauber verfertigen solle, dargegen obem. wohlgedachte Ihro Gn. alle hierzu bedürftigen (Gegenstände) herbeycuschaffen . . .(?) Meister Vito Dümpell sampt eines gesellen die Cost zu ereichen auch bey auffrichtung des werkhs Handtlanger auff Ihro coste zu bestellen und das vor solche gantze arbeit fünffzehnhundert gulden zue geben gnedig versprochen . . ." (Dem Dingzettel liegen zahlreiche auf denselben Altar bezügliche Briefe und Memoriale bei. Vgl. den Text.)

9) VERTRAG DES JULIUS EMES MIT VALENTIN ECHTER ZU MESPELBRUNN ÜBER EIN EPITAPH FÜR GEIBACH. (Gräflich Ingelheimsches Archiv zu Geisenheim, Echtersche Epitaphien.)

„Dingzettul Vber daß Epithaphium gegen Bildhauern zum Großen Bandorff."

„Zue wissen, dass der Gestreng, Edell vnd Vest Valentin Echter zu Mespelbron dem Ersamen Julio Emeßen Bildthauern zu Grossen bartorff ein Epitaphium zu S. Gn. Pfarrkirchen zu Gaibach (am Rande: „vor sich, seine gelibte Hausfrau vnnd Kind") daß Gehauß von veinem zierlichem sandt, daß Bildtewerkh vnd wappen aber auß Alabaster stein ufs furderlichst best vnnd geschicklichst veinist vnd seuberst allß Immer möglich vnd ihm zuegestelter Abriss weisen wirdt bey seiner eigenen Cost hauen vfrichten vnd zue S. Gn. gefallen fertigen vnd vnter deß Meisters Handtgeschafft zu erwehnten Gaubach Antreten (?), die Arbeit vornehmen vnd zue Keiner Zeit ohne erlaubniß biß zue endtlicher Außfertigung außtreten noch andere geding annehmen vnd dießes an gesellen laße Soll, dagegen wohlermelte S. Gn. ihm 200 fl. frenkischer Landtswehrung an gelt, 7 malt Korn, anderthalb mltr. weitz, Ein halb mltr. Gerste, 3 malter Erbesen, alleß Schweinfurter maß, vnd zehn Aymer weinß zu geben daneben auch ein bloßes Losament vnd feuerholtz soviel er zum Kochen vnd winterzeit zum Vfenthalt der verfertigten stückh bedörfftig, doch daß kein Übermaß gebraucht noch andere daneben mit beheitzt werden, zu geben versproch, dahn nun an solchen beding erwehnter Bildthauer Ichtwaß entfäehet, soll es jedeßmalß zu endt der Bestadtzetull deren zween gleichlauten, begriffen vnd Jedern Theil einer zugestelt werden, so erzeichnet worden Aschach den 3. Juny Ao. 1614." (Die Zahlungen laufen bis 6. Oktober 1615.)

Zu diesem Vertrage gehören noch zwei Dokumente im selben Fascikel.

10) „PFARRER ZU GAIBACH SCHICKT KARMINA ZU DEM EPITHAPHIO" (Randnotiz) Adresse: „Dem Wohl Edlen Gestrengen vnd vesten Hern Valentin Echter zu Mespelbrun . . . Fürstlich Wirtzb. Rath vnd Amptman zu Waldaschach, Kissingen vnnd Stadvolkach" (am Rande klein: „24. may 1615). Der Brief selbst ist kurz; bemerkenswert ist nur die Stelle, die sich auf den Bildhauer bezieht (vergleiche den Text). Die Unterschrift des Pfarrers lautet „Paulus Danner". Postskriptum: „Der Altar mit sampt der Seulen zum Brunnen seind so abgerissen In einem gemach Im schloß hat auch albereit angefangen Am Brunnen zu arbeiten." Die „Karmina" lauten:

„Maritus ad Conjugem:
Mein liebstes weib mein Zuversicht
Dein scheiden mir mein hertz zerbricht
Due zugst dahin in das recht Vaterland
Last mich trauerig einem betrubten stand
Doch einen trost sehe ich vor mir
Das ich werd balt nachvolgen dir.

alio modo:
Mein Weib, mein trost, mein zuversicht
Dein scheiden mir mein hertz zerbricht
hinfehrstu Ins recht Vaterland
Trauerig bleib ich im Witwenstand.
doch das ich bald werd aufgelöst
dir zuegeselt mich freud vnd tröst.

Conjunx ad Maritum:
hertzlieber man bin klagens frey
Vmb mich nit mehr bekummert sey
dan wohe ich ruh da ist dein Bett
Kom nachher hin besuch die stett
das wir besizen beede zugleich
Endlich das ewig himmelreich.

10a) VERZEICHNUSZ was wir vndterschiedenlich der Echterisch Vogt zu preitenseh (Dorf Breitensee bei Königshofen i. Gr.) von 15 Alabaster stüken außen pruch zu helburg zu brechen verlohnet hat, Item was die Bauern jedes mals im Abholen verzert (es folgen verschiedene Zahlungen des angegebenen Inhalts und am Schluß auf der nächsten Seite: „Dieße Nebengesetzte Summe als 22 fl 6 alb 2 Pfg. ist mir von dem H. Vogt zu preitenseh ehrlichen entricht und bezalt worden den 9. Augusty deßen wegen ich gedachten H. Voigt uf sein begehren dießen Zettel zum beweiß vbergeben Wendel Dornberger, Bürger vnd Bilthauer zu Heltburgk." Als Titel steht auf dem Zettel: „Bilthauerß zu Heltberg beweißzetel Uber 27 gulden 6 alb 2 Pfg." Von anderer Hand dazugeschrieben: „Dis gehört zu den Epitaphio nach Gaubach", eine Jahreszahl ist nicht angegeben.

11) VERTRAG VALENTIN ECHTERS ÜBER EINEN ALTAR FÜR DIE KIRCHE ZU GAIBACH.

„Bildhauer Ding zettul vber den Altar zue Gaubach."

„Zuwissen das der Wohledell Gestreng vnd vhest Valentin Echter zu Mespelbrunn der Römischen Kaiß Maiestat Reichshoff auch Fürstlich Würzb. geheimden Rat Ambtmann zu Aschach, Kissingen vnnd Volkach dene Ersammen Hannsen Schallen von Premenn vnnd Benedikt Herzen vonn Nürenberg beiden Bildhauern zue ehren

der Allerheiligste Treifaltigkeit einen Altar von Alabaster dehnen dann S. G. zu erstell haben Pringen vnnd vff die werkstat fuhren laße zu verfertigen anverdingt, dargestalt das gedachte beede Bildhauer den nachsten anstehe, vermöge einnß ihnen darumb zugestellten abrißes vnnd darunter verzeichneten zahlstals erwehnten Altar in rechter Hohe unnd Preidt mit allen vnnd jeden Bildnußen in guten ansehntlichen Proportion dem Zirkhell nach, hauen vlendenn zieren versezen vnnd alleß bei ihrer eigenen Cost fertigen auch dergestalt . . . (?) sollen, daß eß ihnen zum Rhum vnnd guten Beförderung S. G. aber zu gefallen gereichen möge, gestalt dan S. G. ihnen austruklich vorbehalten wann an berurten Altar gleich an Bildnußen wappen oder anderem, vor vnnd nach dem vfsezen einige deformitet defekt vnd mängell ersehen vnd befunden werden solten, daß vorerwehnte Bildhauer solches vff ihre selbsteigenen Costen zu restariren andern vnd zu verbessern schuldig sein solle.

Dauor wollen Ihre G. ihnen Einhundertachzig gulden an gelt vnd acht eimer weinß reichen vnd geben laßen vnd sint zu mehrer urkhund dieser zettul zween gleichlautend gefertigt vnd jedem Theil einen Zugestellt worden. So geschehen den 25. Juny Ao. 1615 (folgen Abzahlungen, die mit dem 13. Februar 1616 abschließen).

12) ARCHIVALIEN ZU GEORG BRENCK.

a) Windsheimer Stadtarchiv G 49 1604 „Register Einnemens vnd Außgebens wegen Sancti Ciliani pfarrkirch zu Windsheim angefang 1604. 1605. „Allerley gemein Außgaben.

7 alb 28 Pfg. Gorg Prenkhen Schreinern vnd Lorentz Morßnern schlossern für Ire Arbeit daß die des H. Conradt Voitt vnd hanß Seifridt Epithaphium (dieweilen dobey gewesene fenster u. andr zugleich nider geproch) abgebroch vnd fortgereumpt wei außgemacht für Ire mühe zallt d. 30. Juny A. etc. laut der selb Zettel."

Ebenda 1615.

„14 fl den Ampt Rellingshausen für 2 malt Korn zalt so Gorg Prenkh Biltschnitz zu sein lohn am 6 malter geben wordt den 3. Augusti."

Ebenda G. 51 Bd. 1618 bis 1622.

1619 „Newe orgel in der Pfarrkirchen". (Die Hauptsumme für das neue Orgelwerk erhält Martin Schonet von Kitzingen, dem das Werk am 17. April 1613 für 500 Gulden verdingt worden war. Der Lohn wurde ihm mit der Zeit beträchtlich erhöht. Der Maler Daniel Schulz bekam 530 Gulden, 8 Batzen für die Bemalung.) „246 fl 4 alb 6 Pfg. Gorg Prenken dem altern von den Kasten oder geheuß zu disen orgelwerk gehörig zu machen geben samt Einkauf vnd trankgeltt alles laut Registers."

Ebenda 1621.

2 fl Linhart Bergnern vnd Georg Prenken von den Zweyen Thuren wo man die stigen vom Teutsch Kirchoff hinauffgehet, vnd die Rom vom Eichholtz sindt. Item von der Thur zur Kol Kammern zu machen geben den 24. Juny ao 1621."

Ebenda G. 52 Bd. 1623/29.

1624 „Allerley gemein Außgaben".

„1 fl 4 alb 8 Pfg. Georg Prenken dem Eltern Burgern vnd Biltschnitzern von dem Vmbgefallenen Catharinenaltar widumb zusammen zu machen vnd außzubessern Zht den 16. July Ao 1624."

b) Würzburger Kreisarchiv „Würzburger Domkapitel-Protokolle". Bd. 1616, S. 55. (12. April 1616.)

„Schultheiß, Bürgermeister und Rath zu Frickenhausen geben underthenig zu erkennen, das sie einen Bildtschnitzer zu Wintzheim, welcher den hohen Altar zu Ochsenfurt gemacht, Ihren hohen Altar im Chor s. ratifikation Es hochehrw. Domcap. pr. 350 fl verlihen haben bey welchen es denn Zulaßen votiert und Approbirt worden."

Bd. 1617, S. 51. (4. Marty 1617).

„Schultheiß, Burgermeister und Rath zu Frickenhausen geben underthenig zu erkennen, das Sie mit Ihrem Kirchenbau (bis auff die Altaria) fertig unnd dieselbig außgeführt.

Wan dann weilandt George Oths seligen Bürger daselbsten Sohn 1000 fl alß 950 fl zum hohen Altar und 50 fl zu einem Jahrtag legiert, welches Legat Sie denn zum Schnitzen der Bilder und Mallwerk angewandt, wie dann vom Bildtschnitzer solchen albereit geferdigt und vor osterlicher Zeit noch etlich Fuder geliefert werden sollen, So . . . es aber an dem, das von des . . . Stifftwalters Clauß Baiern noch 529½ fl 4 Pfg., die er schuldig an dießem Legat, Inen außstehen bleibe und über das bei Ime auf . . . ernstliches antreiben und ermanen kein richtigen bescheid ob er erlegen will oder nit, bekommen und erlangen könnte, welches Sie Einem hochehr. Domc. zu klagen nit underlassen wollen, wie sie dan umb ein ernstlichen beuelch wollen gebetten haben."

Fol. 52.

„Fürs andere weil bewust, das Sie sich in Irem gemeinen Flecken tief überbauet und an geldt sehr entbloßt und dan zwen neben Altaria auch gern zurichten und verleihen wollten aber es in Irem Vermögen nit sei, so gelange an ein hochehrw. Domcap. in underthenig bitten Sie wolle zu Gottes Ehre und Zier der vorerwehnten Kirchen den Einen Altar verfertigen lassen." (Das Domkap. beschließt den Claus Baier zu vernehmen, wegen der zweiten Bitte aber bis zur „Anhörung der Rechnungen" zu warten.)

Fol. 88. 27. April 1617.

„Schultheiß, Bürgermeister und Rath zu Frickenhausen geben underthenig zu vernemen, das der Bildschnizer zu Windtsheim mit Verfertigung des hohen Altars maß aller dings ferig und soviel geliefert, das Sie damit zufrieden. Wann er aber seinen Angaben nach jeziger Zeit mit Kunstreichen gesellen versehen, so hatt er sie umb Verfertigung eines neben Altars angelangt, diweil aber Ein hochehr. D. C. uff Ir unlangst . . . Supplicium Irer neuerbauten Kirche zu Ehr Gottes einen neben Altar verfertigen zu lassen gnedig versprochen, so halten sie solcher gestalt uff



ratifikation Eines ... Dom C. mit Ime Biltschnitzer umb einen neben Altar zum Eingang des Chors der Rechten ..., welcher zuvor ad honorum St. Kunigundis dann zur Linken handt des Eingangs Einen ad honorem B. Mariae Virginis patrociniert gewesen, umb 100 fl und 2 Eymer weins 1614 Jahre gewachsen abgehandelt." (Wenn diese Bedingungen und die Visierung dem Domcapitel gefallen, so soll der Vertrag mit dem Bildschnitzer abgeschlossen werden.)

S. 180 (28. November 1617) melden die Frickenhausener, daß Hoch- und Nebenaltar soweit fertig wären, daß sie noch vor dem Christfest aufgerichtet werden könnten.

c) Inschrift an der Rückwand der Kanzel in der Spitalkirche zu Windsheim.

Oben groß: „Johannes Müller".

Darunter: „1622" (zwischen zwei Engelköpfen);

dann: „Die Cantzel New Gebawet ist
Zu Lob den Herren Jesu Christ
Darauf das Göttlich Wort zu lehrn
Zu beten vnd viel zu bekehrn.
Ein Windtsheimisch Becaleet
Künstlich gemacht hat die Cantzel
Georg Brennk mit Namen Gott zu ehrn
Auf Anordnung der Spital Herrn
Herrn Melchior Brodtsorgs vnd Joachim
Andree: Gott gabs ihnen in Sinn.
Tausent sechshundert zwanzig zwey
Man zählt von der Spital Kirchwey
Johann Müller sie weyhen thet
Durch Gottes Wort und durchs Gebet
GOTT GEB das sie stets bleibe REIN
Nichts hör denn GOTTES WORT ALLEIN."

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN BÜCHER UND AUFSÄTZE

Adelmann, Carl: Til Riemenschneider (Walhalla VI), Leipzig 1910.

Amrhein, August: Archivinventare der katholischen Pfarreien in der Diözese Würzburg. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, 5. Reihe, 1. Band.) Würzburg 1914.

— — Die Kunstdenkmäler im B. A. Ebern (Rezension). Fränkisches Volksblatt, 50. Jahrgang, Nr. 174 (30. Juli 1917).

Balke, Franz: Über die Werke des Kurtriererischen Bildhauers Hans Rupprecht Hoffmann. Trier 1916.

Bartsch, Adam: Le Peintre Graveur. Vienne 1803 ff.

Bassermann-Jordan, Ernst: Der Perseus der Cellini . . . und der Perseusbrunnen des Fr. Sustris im Grottenhof zu München (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Band I, 1906).

Baudenkmale der Pfalz, herausgegeben von der Pfälzischen Kreisgesellschaft des bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereins. Ludwigshafen 1898 ff.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen, bearbeitet von Adolf Bötticher. Heft VII. Königsberg (1897).

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Heft 22 (Kreise Ziegenrück und Schleusingen), bearbeitet von Dr. Heinr. Bergner, Halle 1901, und Heft 24 (Stadt Naumburg), bearbeitet von Bergner, Halle 1903 (zitiert als „Inventarwerk der Provinz Sachsen").

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, bearbeitet von P. Lehfehlt und G. Voß. a) Großherzogtum Sachsen-Weimar, Eisenach. 1. Band. (Verwaltungsbezirk Weimar, Jena 1893.) 3. Band (Eisenach 1917). b) Herzogtum Sachsen-Meiningen. 1. Band (Kreis Meiningen) 1909. 2. und 3. Band Hildburghausen und Sonneberg) 1904. 4. Band (Kreis Saalfeld) 1892. c) Herzogtum Sachsen-Koburg-Gotha. Band IV. Landratsamt Koburg. Jena 1907. (Zitiert als Thüringer Inventarwerk.)

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. 1. Band. Rheingau (Frankfurt 1902), bearbeitet von Ferd. Luthmer. (Zitiert als „Inventarwerk von Hessen-Nassau".)

Biedermann, Joh. Gottfr.: Geschlechtsregister der . . . Ritterschaft . . . Baunach . . . Bayreuth 1747.

Bode, Wilhelm: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885.

— — Neuerwerbungen kleinplastischer Arbeiten vom Meister B. G. und Gg. Schweigger (amtlicher Bericht der königlichen Kunstsammlungen. Berlin, Mai 1917).

Börger, Hans: Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig 1907.

Bösch, Hans: (Abdruck des Zunftbuchs in der Bibliothek des germanischen Museums.) Anzeiger des germanischen Museums 1890, März—April.

Brinkmann, A. E.: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in romanischen Ländern. Berlin 1915. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)

— — Barockskulptur. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) Berlin 1919 ff.

— Alb.: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die Frührenaissance (Studien der deutschen Kunstgeschichte, Heft 90). Straßburg 1907.

Bruck, Robert: Graf Ernst von Schaumburg (Berlin, Wasmuth 1917).

Bruhns, Leo: Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540. Leipzig 1912.

— — Die beiden Peter Dell und Thomas Kistner. Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Band LV, 1913.

Buchwald, Konrad: Adrian de Vries. Leipzig (E. A. Seemann) 1899.

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. 5 Bände. Berlin 1905 ff.

— und G. v. Bezold: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst.

Demmler, Theodor: Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im 16. Jahrhundert (Studien der deutschen Kunstgeschichte, Heft 129). Straßburg 1910.

Denecke, Günther: Magdeburger Renaissancebildhauer. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913.

Diehl: Philipp Landgraf von Hessen-Butzbach. Hessische Volksbücher, Band V.

Doppelmayr, Joh. G.: Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern 1730.

Ehrensberger, Prof. Dr.: Das frhrl. v. Zobelsche Archiv in Messelhausen. „Mitteilungen der bad. historischen Kommission" (Beiblatt der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins).

Emden, Hermann: Der Dom zu Mainz 1858 (Abbildungswerk).

Feulner: Chr. Murmann, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914.

Fribourg Artistique à travers les âges, tome 1892 (über Peter Spreng).

Fries, Lorenz: Fränkische Chronik (Ausgabe von Johann Peter Ludewig, Geschichtsschreiber von dem Bischofthum Wirtzburg). Frankfurt 1713.

Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn: 2. Band. Die mittelalterliche und neuere Abteilung. Bonn 1917.

Führer durch das Grüne Gewölbe in Dresden (von L. Sponsel): Dresden 1915.

Führer durch das Fränkische Luitpoldmuseum in Würzburg: Würzburg 1917.

Füßli: Künstlerlexikon. 2. Teil. Zürich 1810.

Galland, Georg: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance. Frankfurt a. M. 1890.

Gerwig, Robert: Die Schloßkirche zu Pforzheim (Führer). 1909.

Götz, Wilhelm: Frankenland (Velhagen und Klasings Monographien zur Erdkunde). Bielefeld und Leipzig 1909.

Gradmann, Gertrud: Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern (Studien der deutschen Kunstgeschichte, Heft 198). Straßburg 1917.

Gropp, Ignaz: Collectio scriptorum et rerum Wirceburgencium novissima. Band I und II unter dem Spezialtitel „Collectio novissima scriptorum etc." Frankfurt 1741—47. Band III und IV unter dem Titel „Würzburgische Chronik der letzteren Zeiten". Würzburg 1748—50.

Grünenwald: Über David Voidel (Pfälzisches Museum 1894/95).

Guby, Rudolf: Über die Tätigkeit des Bildhauers H. Konrad Asper in Salzburg (Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Band LVI).

Gurlitt, Corn.: Historische Städtebilder. Band II. Würzburg (Berlin 1902).

Habich, Georg: Hans Leinberger (Münchner Jahrbücher, Band I, 1906).

— — Porträtstücke von Peter Dell (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918).

Haendke, Berthold: Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik. Dresden 1903.

Hedicke, Robert: Cornelis Floris und die Florisdekoration. 2 Bände. Berlin 1913.

Heise, C. G.: Norddeutsche Malerei (Leipzig, C. Wolff, 1917).

Heller, J.: Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler der Domkirche zu Bamberg. Nürnberg 1827.

Henner, Theod.: Altfränkische Bilder (Kunsthistorischer Fachkalender). 1895 bis 1920.

Heßdörfer, Val. Cl.: Der Dom zu Würzburg und seine Denkmäler. Würzburg 1907.

Himmelstein, Fr. X.: Der St. Kiliansdom zu Würzburg. 1. Auflage 1852, 2. Auflage 1889.

Hirsch, Fritz: Hans Morinck, Repertorium für Kunstwerke, Band XX, 1897.

Hofmann, Friedr. H.: Die Kunst am Hofe der Markgrafen zu Brandenburg. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 32. Straßburg 1901.

— Georg: Gügel bei Scheßlitz. „Das Bayerland" 1916/17.

— — Die Pfarrkirche in Scheßlitz. „Frankenland", Jahrgang 18.

Isphording, Otto: Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts. Bonn 1912.

Jäck, Joachim H.: Leben und Werke der Künstler Bambergs. 2 Bände. 1821 und 1825.

Jäger, Joh.: Die Klosterkirche zu Ebrach. Würzburg (Stahel) 1903.

Josephi, Walter: Die gotische Steinplastik Augsburgs (Münchner Dissertation) 1902.

— — Die Werke der plastischen Kunst im germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. 1910.

Kautzsch, Paul: Hans Backofen und seine Schule. Leipzig 1911.

— Rudolf und Neeb, Ernst: Der Dom zu Mainz. (Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen. Stadt Mainz. Band II, Teil 1.) Darmstadt 1919.

Kerler: Unter Fürstbischof Julius (Kalendereinträge des Tuchscherers Jacob Röder 1598—1618). Archiv des historischen Vereins für Unterfranken usw. Band XLI (1899).

Kittel: Beiträge zu einer Geschichte der Freiherrn Echter v. Mespelbrunn. Würzburg 1882.

Klaphek, Richard: Die Baukunst am Niederrhein. Berlin, Wasmuth 1915.

— — Der Meister von Schloß Horst. Berlin. Wasmuth 1915.

Klemm: Württembergische Baumeister und Bildhauer (Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte V, 1882).

Klingelschmitt, Fr. Th.: Ein Mainzer Madonnenrelief von 1484 (Kalender „Hessenkunst" 1914).

— — Magister Valentinus. Wiesbaden 1918.

Klopfer, P.: Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland (Abbildungswerk). Stuttgart, Hoffmann, 1909.

Knapp, Fritz: Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen im kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg. Würzburg 1914.

— — Wanderungen durch die Werkstätten Fränkischer Bildhauer in Würzburg. Würzburg 1911.

Koch, Ferd.: Die Gröninger (Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte). Münster 1905.

Köpchen, Kath.: Figürliche Grabplastik im württembergischen Franken (Hallesche Dissertation 1909).

Die Kunstdenkmäler im Großherzogtum Baden: Band IV, Kreis Moosbach. Band VIII, Kreis Heidelberg (bearbeitet von A. v. Oechelhäuser 1896—1913). (Zitiert als „Badisches Inventarwerk".)

Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern: Band III, Regierungsbezirk Unterfranken und Aschaffenburg (bis Januar 1920 erschienen 19 Hefte, bearbeitet von F. Mader, H. Karlinger, A. Feulner, K. Gröber, G. Lill und Fr. K. Weyßer). 1911 ff. (Zitiert als „Unterfränkisches Inventarwerk".)

Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover: Herausgegeben von Karl Wolff 1899—1912. Band I. Landkreis Hannover.

Die Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen: Provinz Starkenburg, Kreis Erbach. Bearbeitet von Georg Schaefer. Darmstadt 1891. (Zitiert als „Hessisches Inventarwerk".)

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz: Bearbeitet von Paul Clemen. Band III, Stadt Düsseldorf. Band VI, Stadt Köln.

Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin: Band I (Rostock usw.), bearbeitet von Fr. Schlie. Schwerin 98.

Die Kunst- und Altertumsdenkmäler im Königreich Württemberg: Bearbeitet von Ed. v. Paulus und Eug. Gradmann. Band Jagstkreis. Eßlingen 1907. (Zitiert als „Württembergisches Inventarwerk".)

Leitschuh, Fr.: Würzburg (Berühmte Kunststätten, Band LIV, Leipzig 1911).

— — Bamberg (Berühmte Kunststätten, Band LXVII, Leipzig 1914).

Lill, Georg: Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908.

Lockner: Ein Schlußwort an Herrn Professor Leitschuh. Würzburg 1912.

Lohmeyer, Karl: Die Kunst in Saarbrücken (Mitteilungen des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jahrgang 6, Heft 1, 1912).

Mader, Felix: Loy Hering, München, Gesellschaft für christliche Kunst 1905.

— — Der Meister des Mörlin-Epitaphs. „Christliche Kunst" 1907.

— — Die Bildhauer Philipp und Wilhelm Sarder. „Das Bayerland" Band XXV, 1914. S. 505 ff.

Marschall, Ed.: La sculpture et les chef d'oeuvre de l'orfeverie Belge. Bruxelles 1895.

v. May, Ernst: Hans Blum (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 124, Straßburg 1910).

van Mander Carel: Leben der niederländischen und deutschen Maler (Ausgabe in Holländisch und Deutsch von Hans Floercke). München 1906.

Michel, A.: Histoire de l'Art.

Muchall-Viebrock, Thomas: Wilhelm v. d. Broeck, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919.

Mummenhoff, E.: Das Rathaus zu Nürnberg. Nürnberg 1891.

Makowsky, Walter: Giv. Batt. Nosseni und Renaissance in Sachsen. Dresdener Dissertation 1904.

Nagler: Allgemeines Künstlerlexikon.

Neidhardt: Nachrichten von der Stadt Wertheim. 1793.

Niedermayer, A.: Kunstgeschichte der Stadt Würzburg. Würzburg und Frankfurt 1860.

Nirschl, Jos.: Die Universitätskirche zu Würzburg. Würzburg 1891.

Oechelhäuser, A. v.: Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. 2 Bände. Heidelberg 1890.

Ortwein: Deutsche Renaissance.

Overmann, Alfred: Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt. Erfurt 1911.

Peltzer, R. A.: Der Bildhauer Hubert Gerhard in München und Insbruck. „Kunst und Kunsthandwerk 1918".

— — Der Bildhauer Hans Reichel. „Kunst und Kunsthandwerk 1919".

— — Johann Gregor von der Schardt, ein Bildhauer der Spätrenaissance. Münchner Jahrbuch, Band X, 1916—18, S. 198 ff.

Pfeffer, Albr.: Simon Schweitzer, Balinger Volksfreund, 1914.

Pinder, Wilh.: Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911.

Rauch, Moritz v.: Jakob Müller (Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte N. F. XIV, 1905, S. 85—96).

Redslob, Edw.: Das Kirchenportal (Abbildungswerk). Band I der „Deutschen Plastik". H. Costenoble, Jena 1901.

Rée, P.: P. Candid. Leipzig 1885.

— — Nürnberg („Berühmte Kunststätten", Band V). Leipzig 1900.

Renard, Grabdenkmäler der Renaissance in der evangelischen Pfarrkirche zu Simmern (Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalkunde und Heimatschutz, 3. Jahrgang, Heft 3).

Riehl, Berthold: Augsburg (Berühmte Kunststätten, Band XXII, 1907).

Rott, Hans: Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof. Karlsruhe 1917.

Salver, J.: Proben des hohen Teutschen Reichsadels. Würzburg 1775.

Sandrard, Joach. v.: Teutsche Akademie. 2 Bände. Nürnberg 1675/79.

Schaefer, Karl: Die Grabmäler der Markgrafen von Baden in der Schloßkirche zu Pforzheim. Mitteilungen des germ. Museums 1898, S. 36—44.

Scharold, Nachrichten von der fränkischen Familie v. Reibelt. Archiv des historischen Vereins für Unterfranken usw. II, Heft 3.

— Geschichte und Beschreibung des Kiliansdoms zu Würzburg. Archiv (wie oben) IV, 1837, S. 70 ff.

— (Über das Denkmal des Domherrn von Wirsberg in der Sepultur.) Archiv (wie oben) IV, 1838, Heft 1.

— Würzburg und seine Umgebung 1836.

— Collectaneen zu einem fränkisch-würzburgischen Künstlexikon (Materialien zur fränkisch-würzburgischen Kunstgeschichte). Manuskriptband auf der Universitäts-Bibliothek Würzburg.

Scheffler, Karl: Der Geist der Gotik (Leipzig, Inselverlag 1918).

Scherer, C.: Der niederländische Bildhauer Vernucken in hessischen Diensten. (Repertorium für Kunstwissenschaft 1908.)

— Christ.: Elfenbeinplastik (Monogr. d. Kunstgewerbes). Leipzig, Seemann.

— — Leonhard Kern als Kleinplastiker. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1916.

Scherg: Das Schloß zu Aschaffenburg. („Die christliche Kunst“ XIII, 1917.)
Schmarsow, A.: Die Stadtkirche in Lauenstein. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910.
Schrohe, Heinrich: Aufsätze und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte. Mainz 1912.
Schröder: Die Monumente des Augsburger Domkreuzgangs. Jahrbücher des historischen Vereins Dillingen 1897 und 1898.
Schuchhardt: Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance. Hannover 1909.
Schumann, Paul: Dresden (Berühmte Kunststätten Band XLVI). 1909.
Schultz, Fritz Tr.: Hans Werner. (Mitteilungen des Germ. Museums 1909.)
Schultze-Kolbitz: Das Schloß zu Aschaffenburg. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band LXV.) Straßburg 1905.
Sedlmaier, Rich.: Würzburger Ratskeller. „Frankenland“ 1918.
Simmel, Gg.: Rembrandt (Leipzig 1916).
Stadler: Hans Multscher. (Studien z. deutschen Kunstgeschichte, Band LXXXII.) Straßburg 1907.
Stein, Friedr.: Geschichte Frankens. 2 Bände. Schweinfurt 1886.
Stamminger: Frankonia sacra.
Thieme und Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.
Tönnies, Ed.: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tillmann Riemenschneider. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 22, 1900.)
Ullrich, Ph. E.: Die katholischen Kirchen Würzburgs. 1897.
Vasari: Vite. (Deutsche Ausgabe von Jaeschke, Gottschewsky und Gronau, Straßburg.)
Vöege, Wilh.: Die deutschen Bildwerke, (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den kgl. Museen zu Berlin.)
— — Der Meister des Blaubeurener Hochaltars und seine Madonnen. (Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909.)
Voß, Hermann: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Meister der Graphik, Band III. Leipzig 1910.
Wackernagel, Mart.: Die Baukunst im 17. und 18. Jahrhundert in den germanischen Ländern. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)
Wagner, H.: (Über das Grabmal des Landgrafen Georg in Darmstadt.) Blätter für Architektur und Kunsthandwerk I, 1888.
— — (Über das Wertheimer Grabmal Trarbachs.) Festschrift der Technischen Hochschule in Darmstadt, 1886.
Weber, A.: Till Riemenschneider. 3. Auflage. Regensburg 1911.
Wibel, Karl: Die Stadtkirche zu Wertheim. Wertheim 1888.
Wieland, Mich.: Historische Darstellung des Stiftes St. Burkard zu Würzburg. (Archiv des Historischen Vereins usw., Band 15, 1861.)

Winkler und Mittelsdorf: Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau. Hanau 1897.
Wirth, Josef: Chronik der Stadt Miltenberg. (Miltenberg 1890.)
Wölfflin, Heinr.: Renaissance und Barock. 1. Auflage. München 1888.
— — Die klassische Kunst. 5. Auflage. München 1912.
— — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 2. Auflage. München 1917.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Im Textteil

Im Abbildungsteil



Abb. 9: Peter Dell d. Ä., Grabmal des Bernhard und der Gertraud v. Hutten. 1546. Wallfahrtskirche Maria-Sondheim bei Arnstein, Unterfranken.

Abb. 10: Peter Dell d. J., Grabmal des Wilhelm v. Hutten und seiner Familie. 1554. Wallfahrtskirche Maria-Sondheim bei Arnstein in Unterfranken.

Abb. 11: Peter Dell d. J., Grabmal des Deutschordenskomturs Eberhard v. Ehingen. 1549. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Abb. 12: Peter Dell d. J., Grabmal Landgraf Georg von Leuchtenberg († 1555). Grünsfeld in Baden, Pfarrkirche.

Abb. 13: Peter Dell d. J., Grabmal des Bischofs Melchior Zobel. 1558. Würzburg, Dom.

Abb. 14: Wilhelm Sarder, Grabmal des Bischofs Friedrich v. Wirsberg. 1574. Würzburg, Dom.

Abb. 15: Heinrich Krist, Grabmal des Ehepaars Adolf Rau v. Holzhausen. 1568. Hammelburg, Pfarrkirche.

Abb. 16: Thomas Kistner, Grabmal des Jakob Fuchs v. Wonfurt. 1558. Würzburg, Domkreuzgang.

Abb. 17: Christoph Schnebach (?), Grabmal des Merten v. Rotenhahn († 1560). Würzburg, Domkreuzgang.

Abb. 18: Christoph Schnebach (?), Grabmal des Friedrich Zindt v. Kenzingen († 1561). Würzburg, Marienkapelle.

Abb. 19: Christoph Schnebach (?), Grabmal eines „Jümpferlein" v. Gebsattel († 1565). Würzburg, Marienkapelle.

Abb. 20: Christoph Schnebach (?), Grabmal eines Ehepaares Rechenberger († 1562/63). Karlstadt, Pfarrkirche.

Abb. 21: Christoph Schnebach (?), Grabmal der Familie Kuelwein-Weyer, zirka 1565. Würzburg, Marienkapelle.

Abb. 22: Veyt Baumhauer, Grabmal der Barbara Betzold und ihrer beiden Männer († 1549 und 1562). Würzburg, Marienkapelle.

Abb. 23: Veyt Baumhauer, Grabmal des Mathes v. Rotenhan († 1569). Ebern, Pfarrkirche.

Abb. 24: Veyt Baumhauer, Grabmal einer Bürgerfamilie, zirka 1570. Wertheim, Alter Friedhof.

Abb. 25: Veyt Baumhauer, Portal zur ehemaligen Domschule. 1565. Würzburg, Domkreuzgang.

Abb. 26: Kilian Sorg, Grabmal des Bischofs Georg IV. Fuchs v. Rügheim. 1565/66. Bamberg, Dom.

Abb. 27: Mathias Vogel, Grabstein eines Pfarrers, zirka 1575. Wertheim, Alter Friedhof.

Abb. 28: Mathias Vogel, Statuette des Stadtschultheißen Schaff. 1574. Wertheim, am Engelsbrunnen.

Abb. 29: Hans Rodlein, Ehemaliges Portalrelief. 1578. Würzburg, Juliusspital.

Abb. 30: Peter Osten, Grabmal der Familie v. Wiltberg. 1581. Bonn am Rhein, Provinzialmuseum.

Abb. 31: Peter Osten, Grabmal der Familie des Hans Zobel, zirka 1577. Würzburg, Franziskanerkirche.

Abb. 32: Peter Osten, Kartusche am Grabmal der Familie v. Wiltberg. 1581. Bonn a. Rh., Provinzialmuseum.

Abb. 33: Peter Osten, Füllung am Grabmal des Landgrafen Georg und der Landgräfin Leonore von Hessen. 1588. Darmstadt, Stadtkirche.

Abb. 34: Peter Osten, Grabmal des Landgrafen Georg und der Landgräfin Leonore von Hessen. 1588. Darmstadt, Stadtkirche.

Abb. 35 u. 36: Peter Osten, Porträtstatuen vom Grabmal des Landgrafen Georg und der Landgräfin Leonore von Hessen. 1588. Darmstadt, Stadtkirche.

Abb. 37: Wilhelm Vernucken, Kartusche am Grabmal Philipps II. von Hessen († 1583). St. Goar, Pfarrkirche

Abb. 38: Peter Osten, Kartusche am Grabmal des Landgrafen Georg und der Landgräfin Leonore von Hessen. 1588. Darmstadt, Stadtkirche.

Abb. 39: Georg Robyn (?) und Jakob Mayor (?), Chorgestühl des Kurfürsten Daniel Brendel v. Homburg aus St. Gangolph zu Mainz. Jetzt Mainz, Kapitelstube am Domkreuzgang.

Abb. 40 u. 41: Johann Robyn, Grabmal des Grafen Philipp von Hanau († 1580). Hanau, Marienkirche.

Abb. 42: Johann Robyn, Grabmal der Familie des Heinrich Zobel v. Giebelstadt. 1589. Würzburg, Franziskanerkirche.

Abb. 43: Johann Sadeler, Pfingstwunder, Kupferstich nach Martin de Vos.

Abb. 44: Johann v. Beundum, Relief über dem Hauptportal. 1582. Würzburg, Alte Universität.

Abb. 45: Erhard Barg, Grabmal der Familie Echter v. Mespelbrunn. 1582. Hessenthal, Wallfahrtskirche.

Abb. 46: Erhard Barg, Epitaph des Kindes Daniel Echter v. Mespelbrunn († 1582). Würzburg, Franziskanerkirche.

Abb. 47: Erhard Barg, Epitaph des Domprobstes Erasmus Neustetter, gen. Stürmer. 1586/87. Würzburg, Dom.

Abb. 48: Erhard Barg, Grabmal des Grafen Philipp v. Manderscheid († 1590). Wertheim, Stadtkirche.

Abb. 49: Erhard Barg, Grabmal des Johanniterkomturs Ulrich v. Rambschwang († 1562). München, Nationalmuseum.

Abb. 50 u. 51: Johann Robyn (?), Erhard Barg (?) und Nikolaus Dickhart (?), Dornenkrönung und Geißelung, Alabasterreliefs. Mainz, Domkreuzgang.

Abb. 52: Johann Robyn und Erhard Barg (?), Erker am bischöflichen Palais, ehemals Curia Conti, zirka 1590. Würzburg.

Abb. 53 u. 54: Sebastian Götz (?), Reliefbüsten römischer Kaiser, zirka 1600. Würzburg, Luitpoldmuseum.

Abb. 55: Sem Schlör, Epitaph der Familie Peter Heus. 1591. Wertheim, Alter Friedhof.

Abb. 56: Sem Schlör, Aufsatz des Epitaphs der Familie Peter Heus. 1591. Wertheim, Alter Friedhof.

Abb. 57: Hans Rodlein, Grabmal des Grafen Ludwig († 1574) und der Gräfin Walburg († 1578) v. Stolberg-Königstein (sog. „Königsteinsches Epitaph"). Wertheim, Stadtkirche.

Abb. 58: Hans Rodlein, Grabmal des Grafen Georg und der Gräfin Barbara v. Isenburg-Büdingen (sog. „Isenburgsches Epitaph"), zirka 1580. Wertheim, Stadtkirche.

Abb. 59, 60 u. 61: Hans Rodlein, Einzelheiten vom Isenburgschen Epitaph. Wertheim, Stadtkirche.

Abb. 62: Paulus Michel (?) oder Jörg Neithart (?), Grabstatue des Sebastian v. Seinsheim († 1591). Würzburg, Luitpoldmuseum.

Abb. 63: Paulus Michel (?) oder Jörg Neithart (?), Grabstatue der Dorothea v. Seinsheim († 1591). Würzburg, Luitpoldmuseum.

Abb. 64: Michael Juncker (?), Apostelaltar. 1596. Messelhausen, Kirche.

Abb. 65: Johannes Juncker, Altar. 1598. Darstadt, Dorfkirche.

Abb. 66: Johannes Juncker, Grabmal des Stefan Zobel v. Giebelstadt († 1597) und seiner Familie. Maria-Sondheim bei Arnstein, Unterfranken.

Abb. 67: Johannes Juncker, Grabmal des Bamberger Bischofs und Würzburger Domprobsts Neithart v. Thüngen († 1598). Würzburg, Dom.

Abb. 68: Johannes Juncker, Kanzel, zirka 1602. Aschaffenburg, Stiftskirche.

Abb. 69: Johannes Juncker, Nassauer Altar. 1603. Mainz, Dom.

Abb. 70: Nikolaus Dickhart, Epitaphaltar des Bischofs Cratz von Scharpfenstein. 1604. Mainz, Dom.

Abb. 71: Johannes Juncker, Aufsatz des Epitaphs des Wennemar v. Bodelschwingh († 1605). Mainz, Dom.

Abb. 72: Johannes Juncker, Grabmal des Kurfürsten Theoderich v. Erbach († 1469). Gearbeitet 1606/08. Aschaffenburg, Stiftskirche.

Abb. 73: Johannes Juncker, Grabmal des Kurfürsten Wolfgang von Dalberg. 1607. Mainz, Dom.

Abb. 74: Johannes Juncker, Hauptrelief des Epitaphaltars des Theoderich Waltboth v. Bassenheim († 1610). Mainz, Dom.

Abb. 75: Peter Osten, Johannes Juncker und andere, Grabmal des Wormser Bischofs Georg v. Schönburg († 1595). Mainz, Dom.

Abb. 76: Aegid Sadeler, Geißelung Christi, Kupferstich nach Cavaliere d'Arpino.

Abb. 77: Cornelis Cort, Taufe Christi. Kupferstich nach Salviati (?).

Abb. 78: Zacharias Dolendo, St. Martinus. Kupferstich nach B. Spranger.

Abb. 79: Hendrik Goltzius, Manlius Torquatus. Kupferstich.

Abb. 80: Johannes Juncker, Relief vom Portal der Schloßkapelle. Aschaffenburg.

Abb. 81: Johannes Juncker, Kanzel, zirka 1618. Aschaffenburg, Schloßkapelle.

Abb. 82, 83, 84 u. 85: Johannes Juncker, Einzelheiten von der Kanzel und dem Altar in der Schloßkapelle zu Aschaffenburg.

Abb. 86: Johannes Juncker, Altärchen. Zwischen 1606 und 1613. Aschaffenburg, Katharinenspital.

Abb. 87: Jacopo Bassano, Geburt Christi. Kupferstich.



Abb. 88: Johannes Juncker, Magdalenenaltar. 1620/21. Aschaffenburg, Stiftskirche.

Abb. 89: Mittelrheinischer Meister unter dem Einfluß Johannes Junckers, Relief am Hochaltar. 1619. Kiedrich, Pfarrkirche.

Abb. 90: Mittelrheinischer Meister unter dem Einfluß Johannes Junckers, Epitaph des Arnold Cratz v. Scharpfenstein († 1613). Boppard, Karmeliterkirche.

Abb. 91 u. 92: Zacharias Juncker, Reliefs am Heiligblutaltar. Zirka 1620. Walldürn, Wallfahrtskirche.

Abb. 93: Zacharias Juncker, Cherub am Heiligblutaltar. Zirka 1626. Walldürn, Wallfahrtskirche.

Abb. 94: Zacharias Juncker, Abendmahl an der Predella des Heiligblutaltars. Zirka 1626. Walldürn, Wallfahrtskirche.

Abb. 95: Zacharias Juncker, Visierung zu einem Tabernakel für Kloster Ebrach. 1650. Bamberg, Kreisarchiv.

Abb. 96: Zacharias Juncker, Visierung zu zwei Echterschen Grabsteinen. 1637. Geisenheim, Gräfl. Ingelheimsches Archiv.

Abb. 97: Zacharias Juncker, Kanzel. 1635. Miltenberg, Pfarrkirche.

Abb. 98: Zacharias Juncker, Epitaph des Domdekans Joh. Konrad Kottwitz v. Aulenbach († 1610). Würzburg, Dom.

Abb. 99: Zacharias Juncker, Abendmahl. Alabasterrelief. Würzburg, Luitpoldmuseum.

Abb. 100 u. 101: Zacharias Juncker, Taufstein. Eibelstadt, Pfarrkirche.

Abb. 102: Zacharias Juncker, Altärchen. 1624. Miltenberg, Pfarrkirche.

Abb. 103: Zacharias Juncker, Teilansicht des Altärchens in der Pfarrkirche zu Miltenberg.

Abb. 104: Zacharias Juncker und Söhne, Hochaltar. Zirka 1645. Schneeberg, Dorfkirche.

Abb. 105: Zacharias Juncker und Söhne, Teilansicht des Hochaltars in der Dorfkirche zu Schneeberg.

Abb. 106: Zacharias Juncker und Söhne, Neutor an der Feste Marienberg ob Würzburg. Zirka 1650.

Abb. 107 bis 112: Georg Schweigger, sechs Alabasterskulpturen, Zirka 1675. Würzburg, Kunsthistorische Sammlung der Universität.

Abb. 113: Nikolaus Lenkhart, Grabmal des Abts Hieronymus Hölein. 1618. Ebrach, Klosterkirche.

Abb. 114: Nikolaus Lenkhart, Teilansicht vom Grabmal des Abtes Hieronymus Hölein in der Klosterkirche zu Ebrach.

Abb. 115: Nikolaus Lenkhart, Sakramentshäuschen. 1613. Rotenfels, Kirche.

Abb. 116: Nikolaus Lenkhart, Kanzel. 1616. Rotenfels, Kirche.

Abb. 117: Nikolaus Lenkhart, Grabmal des Bischofs Julius Echter v. Mespelbrunn († 1617).

Abb. 118: Nikolaus Lenkhart, Peter-Pauls-Altar. 1626/30. Würzburg, Dom.

Abb. 119: Michael Kern, Grabmal des Bischofs Neithard v. Thüngen. 1611. Bamberg, St. Michael.

Abb. 120: Michael Kern, Alabasteraltärchen. Zirka 1610. Mespelbrunn, Schloßkapelle.

Abb. 121: Michael Kern, Relief an der Kanzel. 1609. Würzburg, Dom.

Abb. 122: Michael Kern, Evangelist Matthäus. Alabasterrelief. Würzburg, Domkreuzgang.

Abb. 123: Michael Kern, Kanzel, Forchtenberg a. Kocher, Kirche.

Abb. 124 u. 125: Zwei Säulentrommeln von der „Bettlade". Wertheim, Stadtkirche.

Abb. 126: Michael Kern, Grabmal des Grafen Johann Kasimir v. Erbach († 1628). Michelstadt, Stadtkirche.

Abb. 127: Michael Kern, Grabmal des Grafen Friedrich Magnus v. Erbach. 1619/20. Michelstadt, Stadtkirche.

Abb. 128: Grabmal des Obersten Jakob Baur v. Eiseneck. 1623. Würzburg, Domkreuzgang.

Abb. 129: Michael Kern, Portal am Domherrenhof „Heideck". 1626. Würzburg.

Abb. 130: Michael Kern, Kanzel. 1626. Dettelbach, Wallfahrtskirche.

Abb. 131: Michael Kern, Aufsatz des Johannisaltars. 1630. Schöntal.

Abb. 132: Leonhard Kern, Rechtes Seitenportal am Rathaus zu Nürnberg. 1617.

Abb. 133: Georg Brenck, Hauptrelief am Hochaltar. 1612. Ochsenfurt, Pfarrkirche.

Abb. 134 u. 135: Georg Brenck, Nebenreliefs am Hochaltar der Pfarrkirche in Ochsenfurt.

Abb. 136: Georg Brenck, Marienaltar. 1617. Frickenhausen, Kirche.

Abb. 137: Georg Brenck, Holzgrabmal des Ehepaares Weber. 1622. Sommerhausen, Kirche.

Abb. 138: Georg Brenck, Kanzel. 1621. Sommerhausen, Kirche.

Abb. 139: Philipp Galle, Kreuzigung. Kupferstich nach Stradanus.

Abb. 140: Hendrik Goltzius, Sündenfall. Kupferstich nach B. Spranger.

Abb. 141: B. Grohe, Grabmal des Johann Albert († 1633). Würzburg, Franziskanerkirche.

Abb. 142: Georg Brenck d. J., Abendmahl. Holzrelief. 1637. Garmisch, Hauptmann a. D. Kirchgeßner.

Abb. 143: Bernhard Friedrich, Grabmal des Balthasar und der Anna Truchseß v. Wetzhausen. 1545. Wetzhausen, Kirche.

Abb. 144: Unbekannter Meister, Bürgerliches Epitaph. 1570. Königsberg i. Fr., Kirche.

Abb. 145: Meister F. S., Grabmal des Sebald Schlet und seiner Frau. 1569. Münnerstadt, Pfarrkirche.

Abb. 146: Meister J. H., Grabmal des Hans Truchseß v. Wetzhausen († 1575). Unsleben, Kirche.

Abb. 147: Julius Emes, Grabmal der Familie Baimer. 1600. Aschach bei Kissingen, Kirche.

Abb. 148: Meister S. B. E., Grabmal des Predigers Konrad Feustling († 1595). Altenstein, Kirche.

Die photographischen Aufnahmen zu den Abbildungen 10, 14, 72, 88, 97, 102, 103, 104, 105, 117, 118, 147 und 148 stammen vom Bayerischen Landesamt für Denkmalspflege; zu den Abbildungen 4 und 5 von der Direktion des Grünen Gewölbes in Dresden; zu den Abbildungen 46, 107, 108, 109, 110, 111 und 112 vom Kunsthistorischen Institut der Universität Würzburg; zu der Abbildung 1 von A. Berning, Lohr a. M.; zu den Tafeln I, V, VI und VIII und zu den Abbildungen 2, 3, 7, 8, 9, 13, 16, 17, 21, 22, 25, 29, 31, 42, 44, 45, 47, 62, 63, 65,

66, 67, 98, 106, 115, 116, 128, 129, 130, 141, 142, 143, 145 und 146 von K. Gundermann, Würzburg; zu der Abbildung 39 von Hertel, Mainz; zu den Abbildungen 64, 123 und 131 von W. Kratt, Karlsruhe; zu der Tafel II und den Abbildungen 50, 51, 69, 70, 73, 74 und 75 von F. Krost, Mainz; zu den Abbildungen 113 und 114 von Frl. Dr. V. v. Lieres; zu den Abbildungen 33, 34, 35, 36, 38, 126 und 127 von J. Magnus, Darmstadt; zu der Abbildung 5 von Chr. Müller, Nürnberg; zu der Abbildung 71 von Prof. E. Neeb, Mainz; zu den Abbildungen 11 und 49 von Riehn & Reusch, München; zu den Tafeln III, IV und VII und den Abbildungen 48, 57, 58, 68, 80, 81, 120 von K. Samhaber, Aschaffenburg; zu den Abbildungen 52 und 132 von F. Schmidt, Nürnberg; zu den Abbildungen 134, 135, 136, 137 und 138 von Dr. R. Sedlmaier, Würzburg; zu den Abbildungen 26, 30, 32 und 133 von Dr. F. Stoedtner, Berlin; zu den Abbildungen 84, 85 von H. Stürtz, Frankfurt a. M.; und zu den Abbildungen 24, 27, 28, 59, 60, 61, 124 und 125 von Wehnert, Wertheim.

Die Abbildungen 12, 15, 18, 19, 20, 37, 40, 41, 53, 54, 55, 56, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 119, 121, 122 und 144 sind nach eigenen Aufnahmen des Verfassers hergestellt.

REGISTER

a) Künstler und Handwerker

A. = Architekt, B. = Bildhauer, E.-G. = Erzgießer, G. = Glaser, G.-S. = Goldschmied, Ks. = Kupferstecher, K.-T. = Kunsttheoretiker, M. = Maler, S. = Steinmetz, Sl. = Schlosser, Sr. = Schreiner, St. = Stukkateur, V. = Kunstverleger.

b) Personenverzeichnis
(mit Ausnahme der Künstler)

c) Ortsverzeichnis

ABBILDUNGEN



1



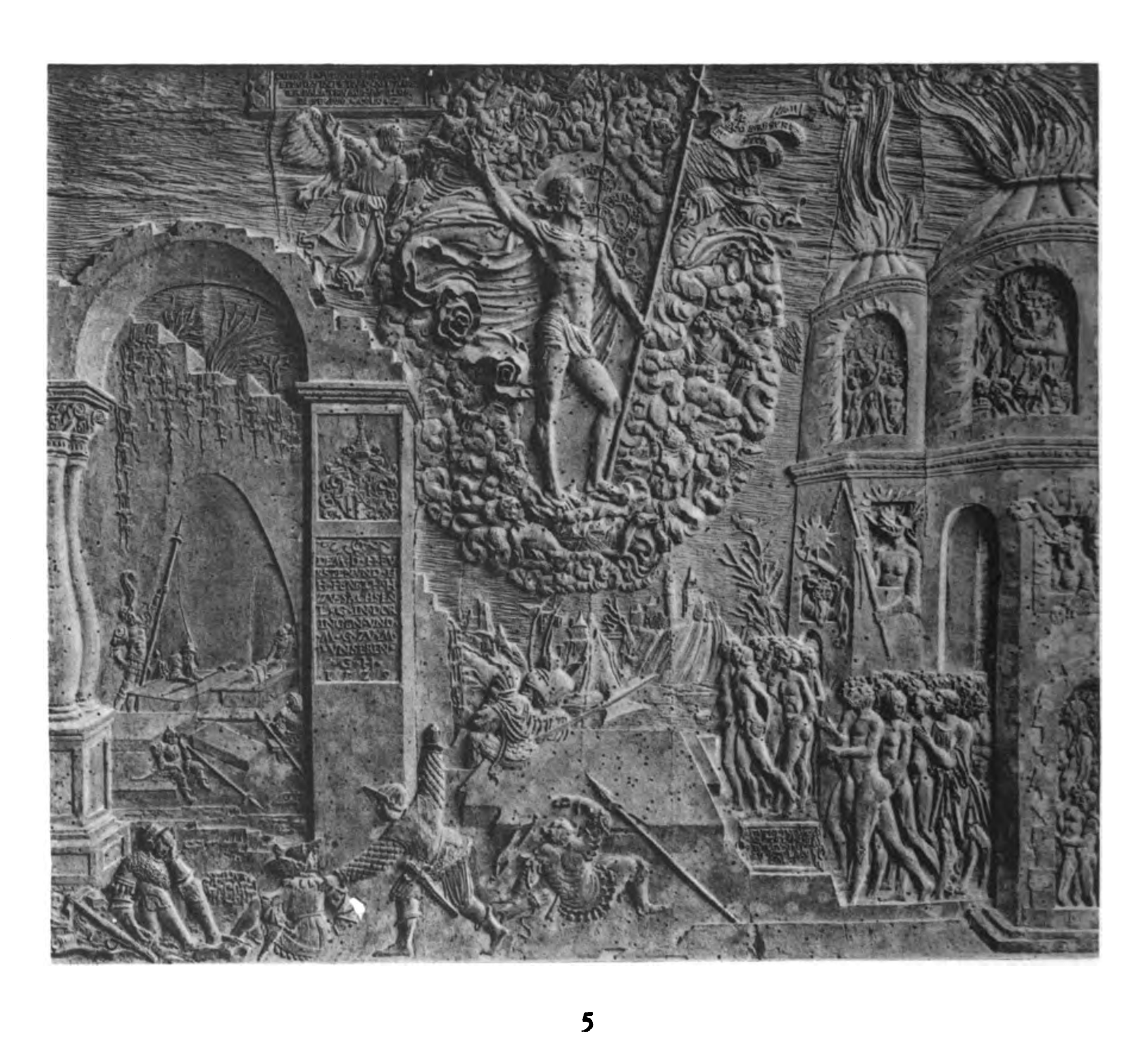
2



3



4



5


FLEISCH VND BLVT
DER TOD IST FERSCHLVNGEN
IM SIEG. TOD WO IST DEIN STACHEL
STACHEL DES TODS IST DIE SVND

6



7



8



9



10



11





12



13



14



15



16



17



18



19



20

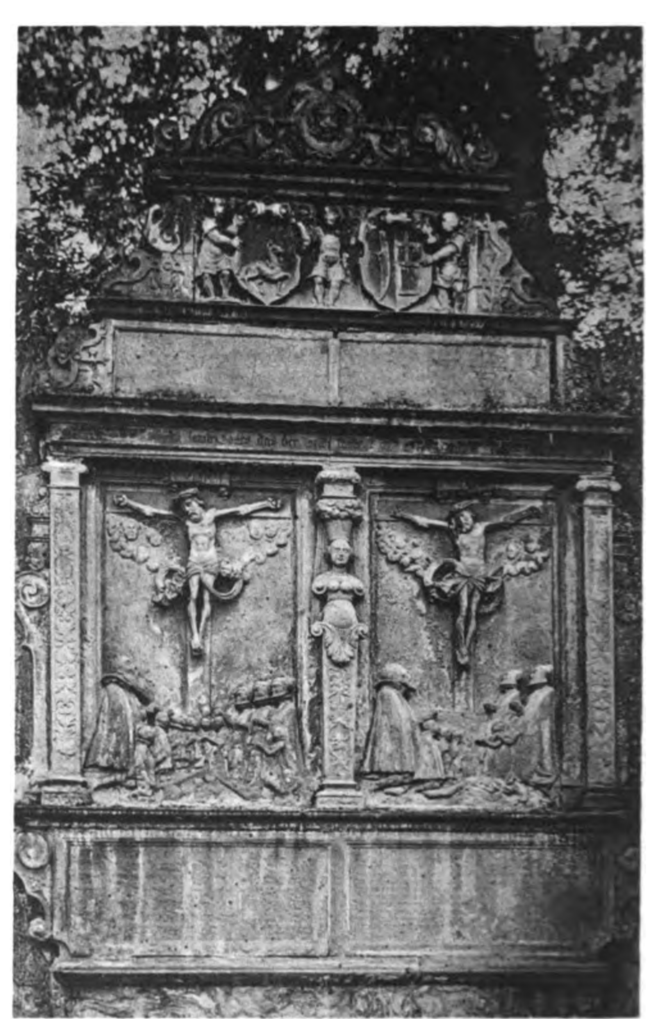


21





23



24



25



26



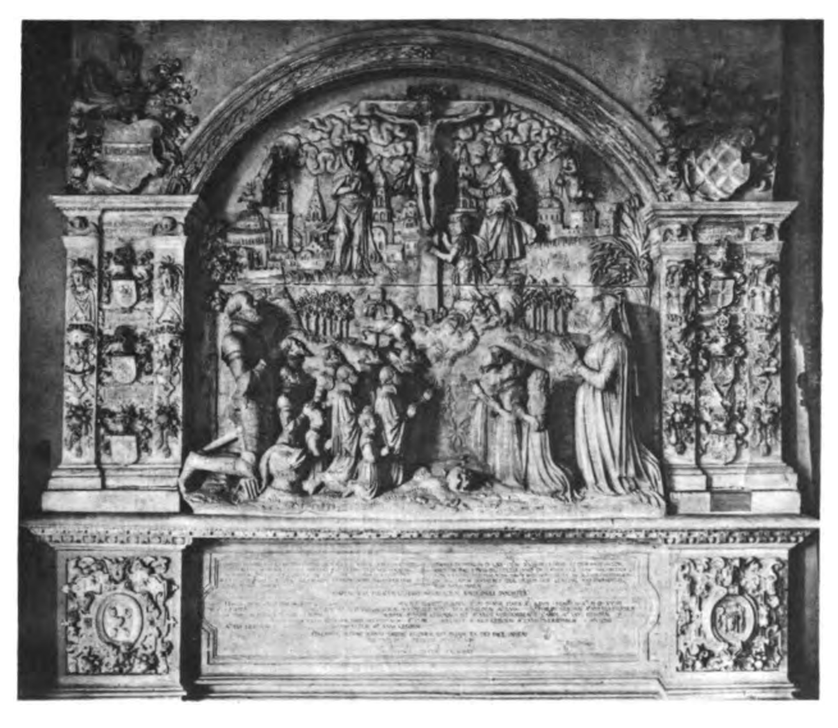
27



28



29



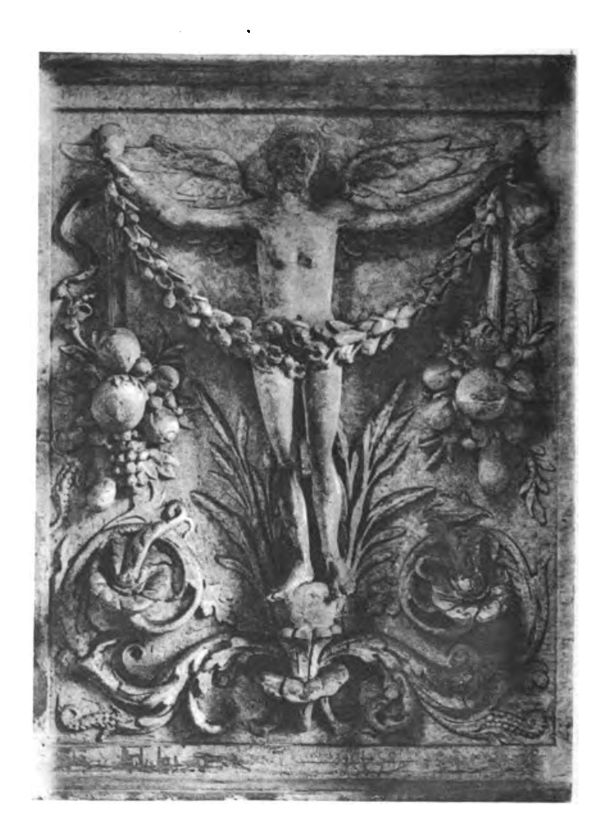
30



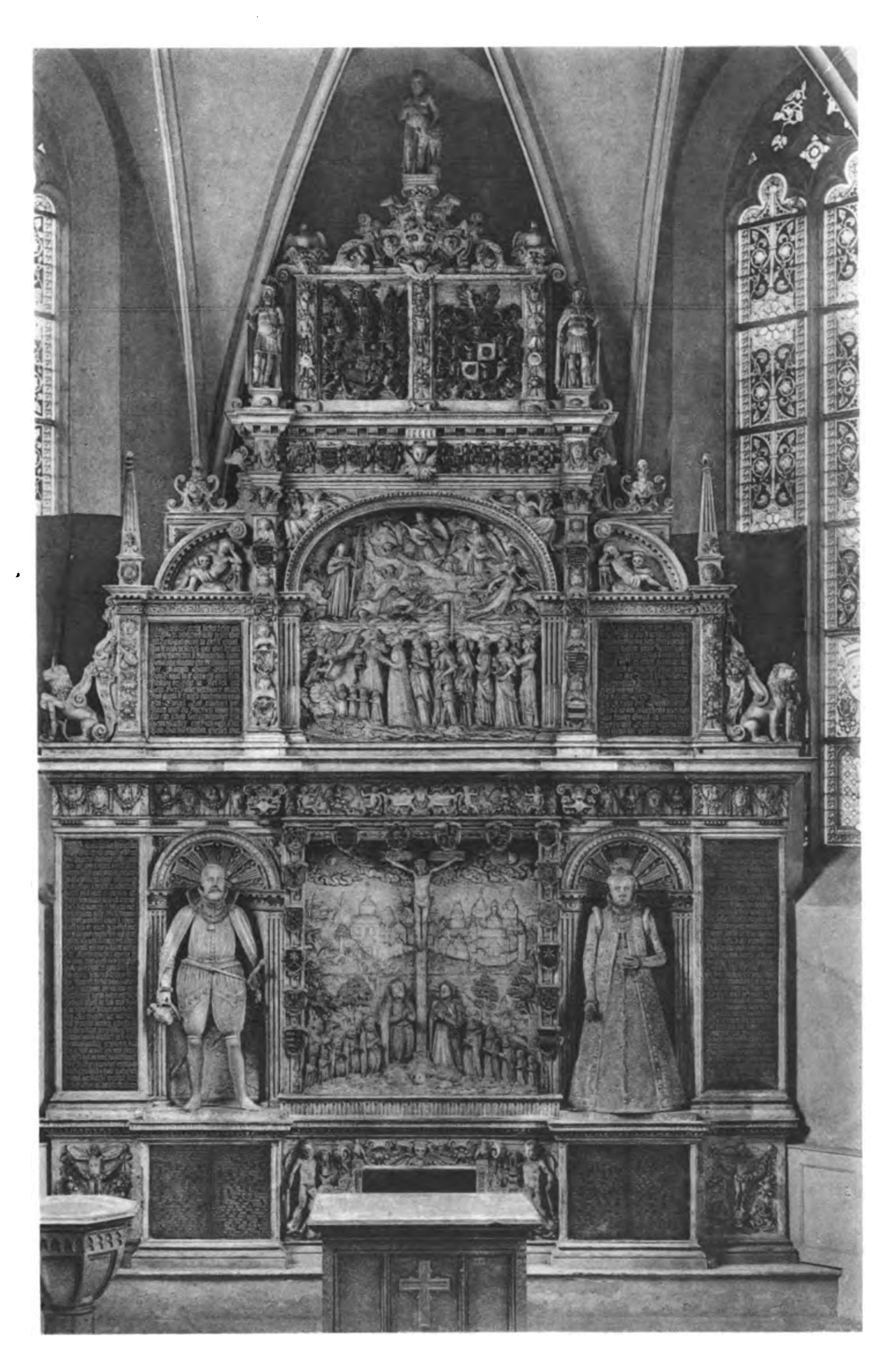
31



32



33



34



35

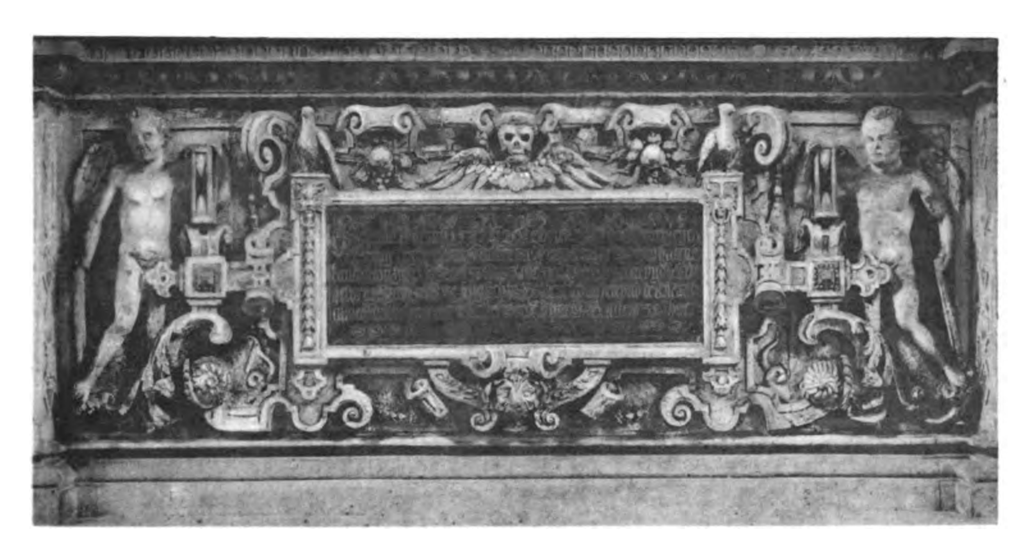


36





37



38



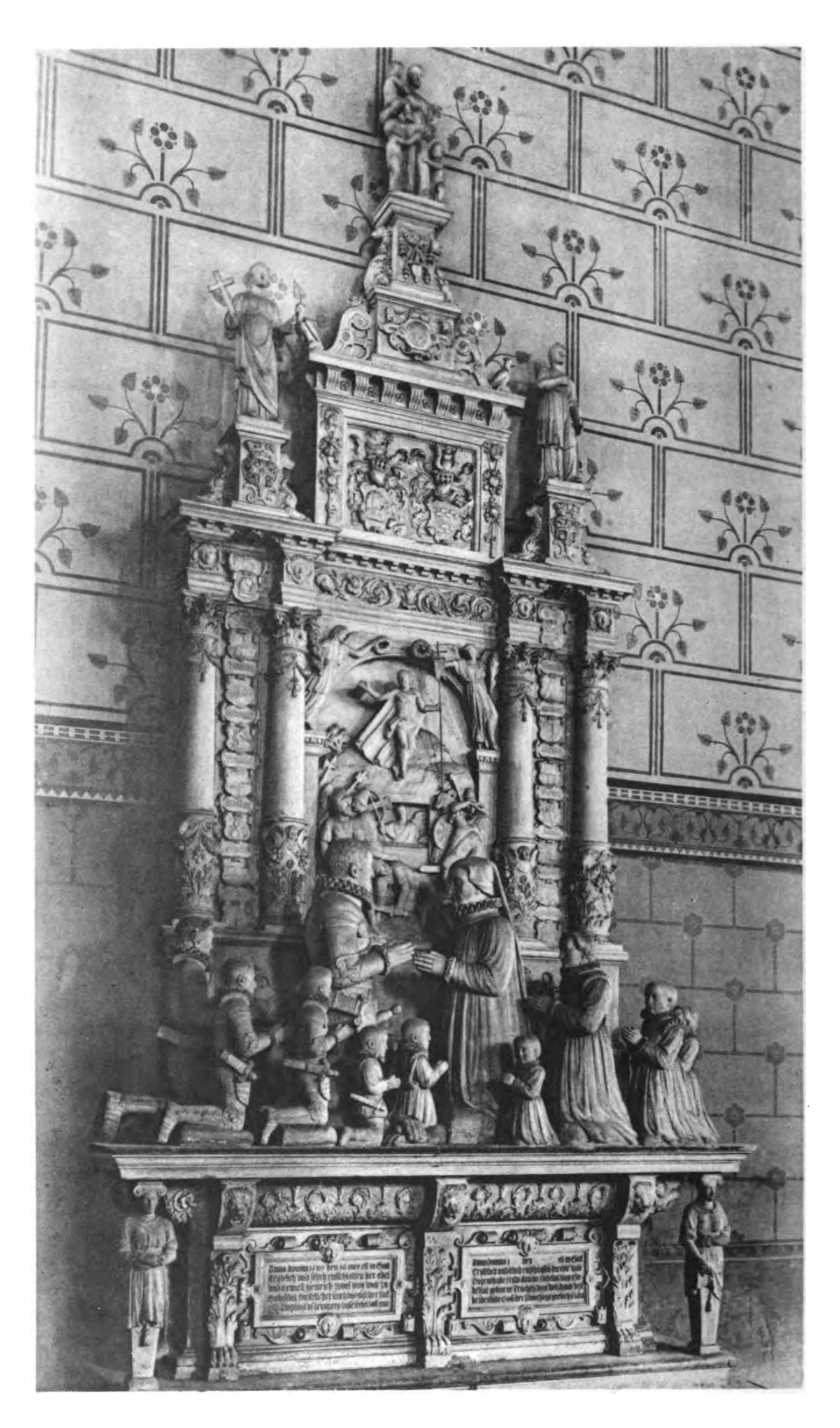
39



40



41



42


ET APPARVERVT ILLIS DISPERTITÆ LĪGVÆ TĀQVĀ IGNIS, SEDITQ; SVPER SĪGVLOS EORV̄ ET REPLETI SV̄T OĒS SPIRITV SCI.
Act. 2.
M. de Vos Inuent:
Johannes Sadeler fecit et excud:
ET ERIT POST HÆC EFFVNDĀ SPIRI:
TV̄ MEV̄ SVPER OMNĒ CARNEM, ET,
PROPHETABV̄T FILIJ VESTRI, ET FI:
LIÆ VESTRÆ, ET SENES VESTRI SŌNIA
SŌNIABV̄T ET IVVENES VESTRI VISIONES VIDEBV̄T. Ioel. 2.
CREDO IN SPIRI:
TVM SANCTV̄
CVM AVTEM VENERIT PARACLETVS
QVEM EGO MITTAM VOBIS A PATRE
SPIRITVM VERITATIS QVI A PATRE
PROCEDIT ILLE TESTIMONIVM
PERHIBEBIT DE ME. Iohan. 15.





44





46


MORS VENIT EST
POENA LVENDA
HOMO DISCE

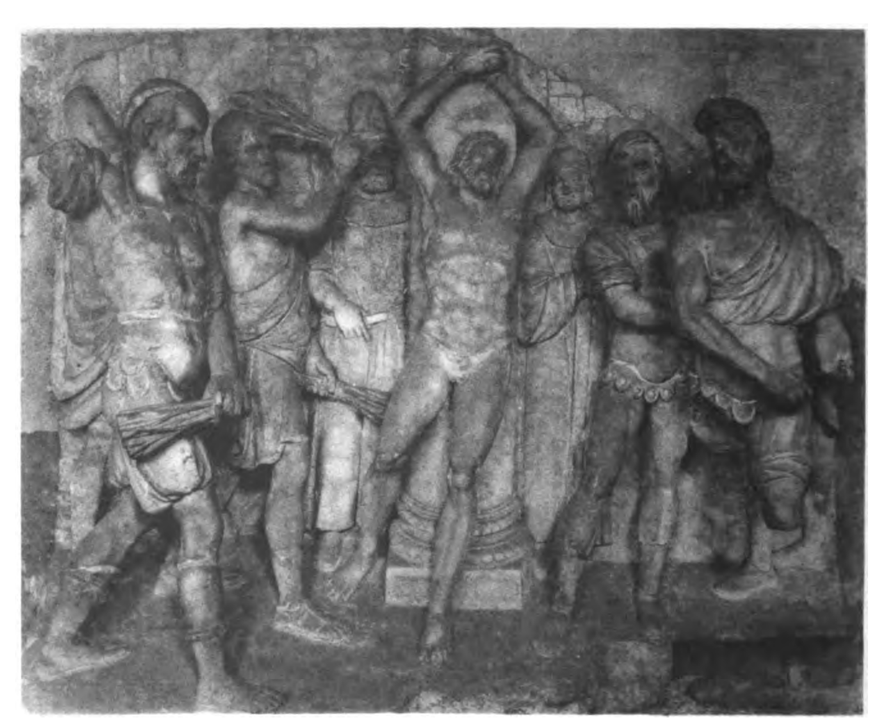


48



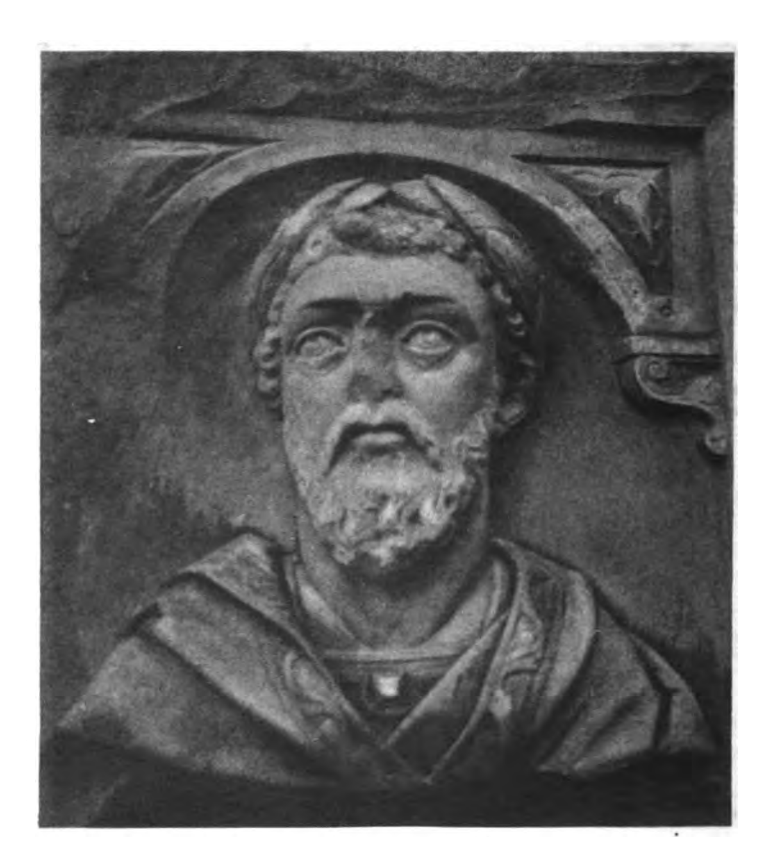
49


50


51



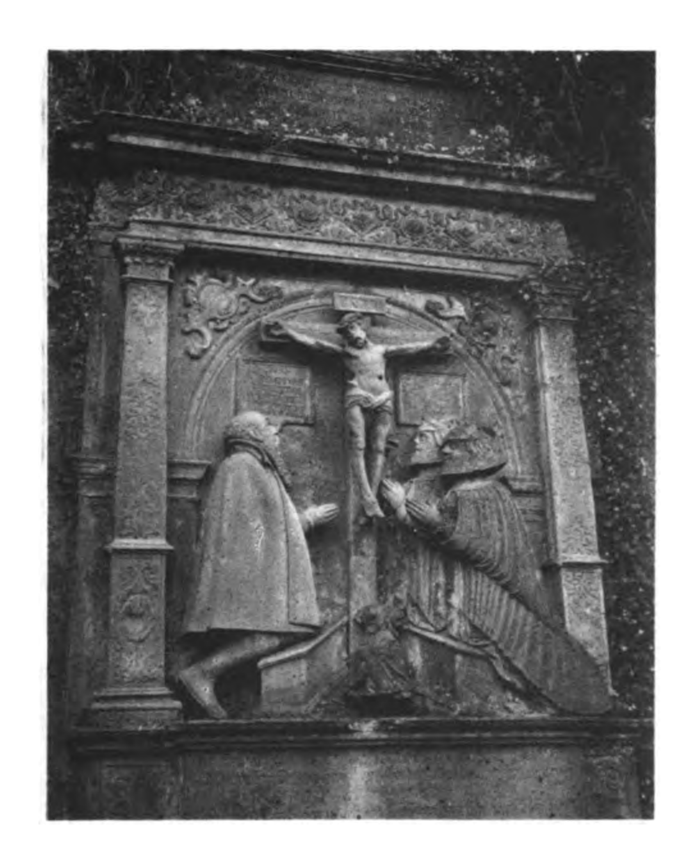
52



53



54

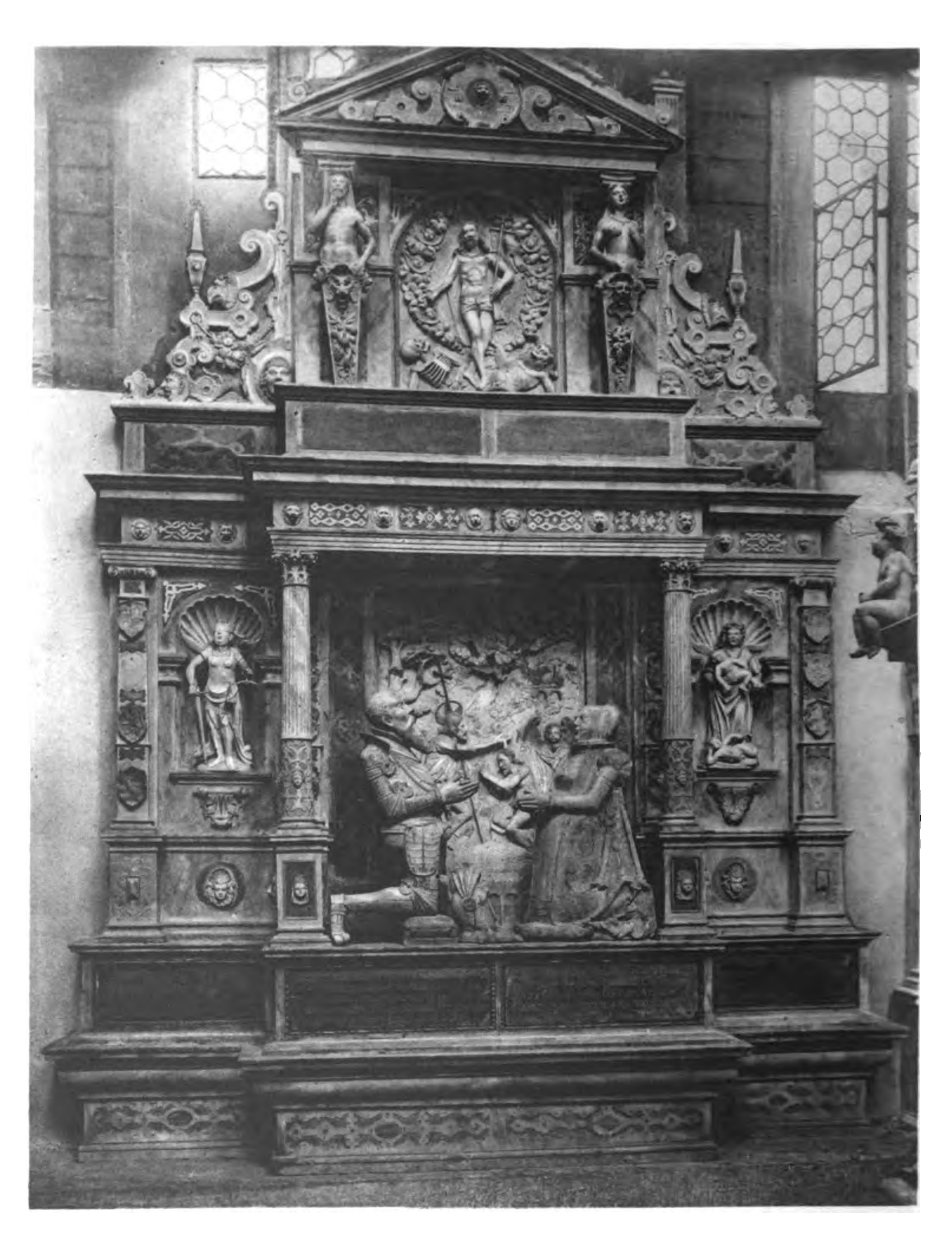




55



56



57





59



60



61



62

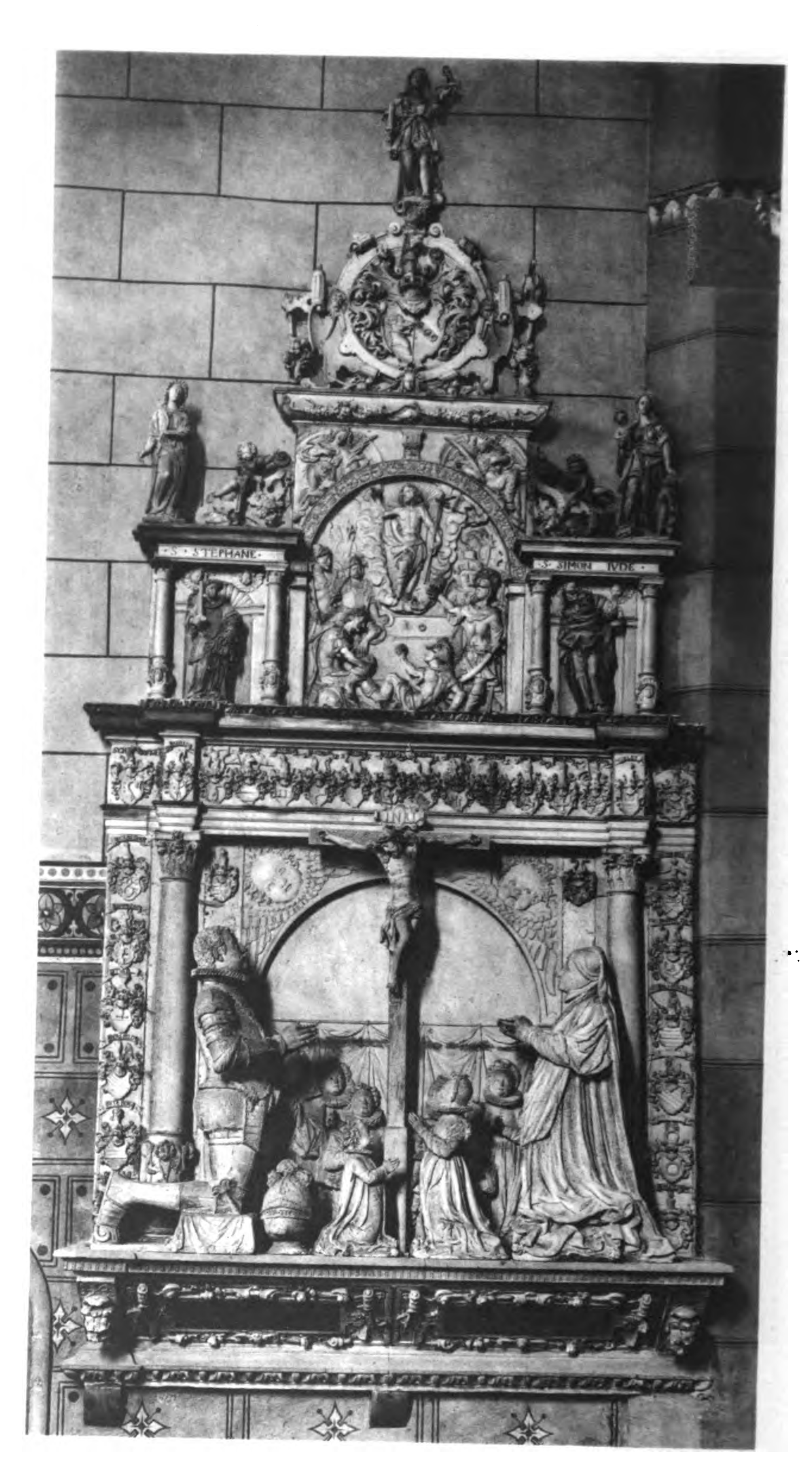


63





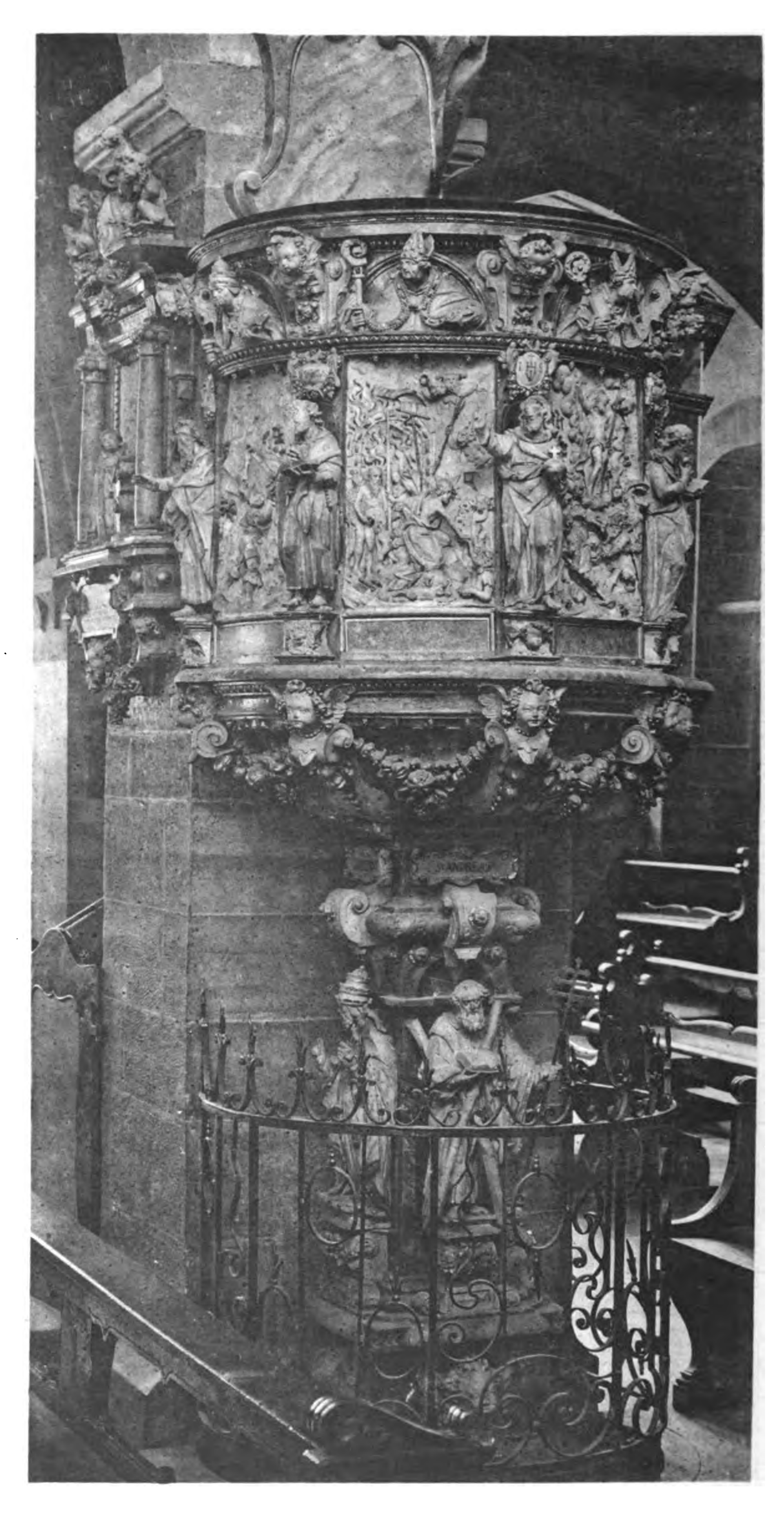
65



66



67







70



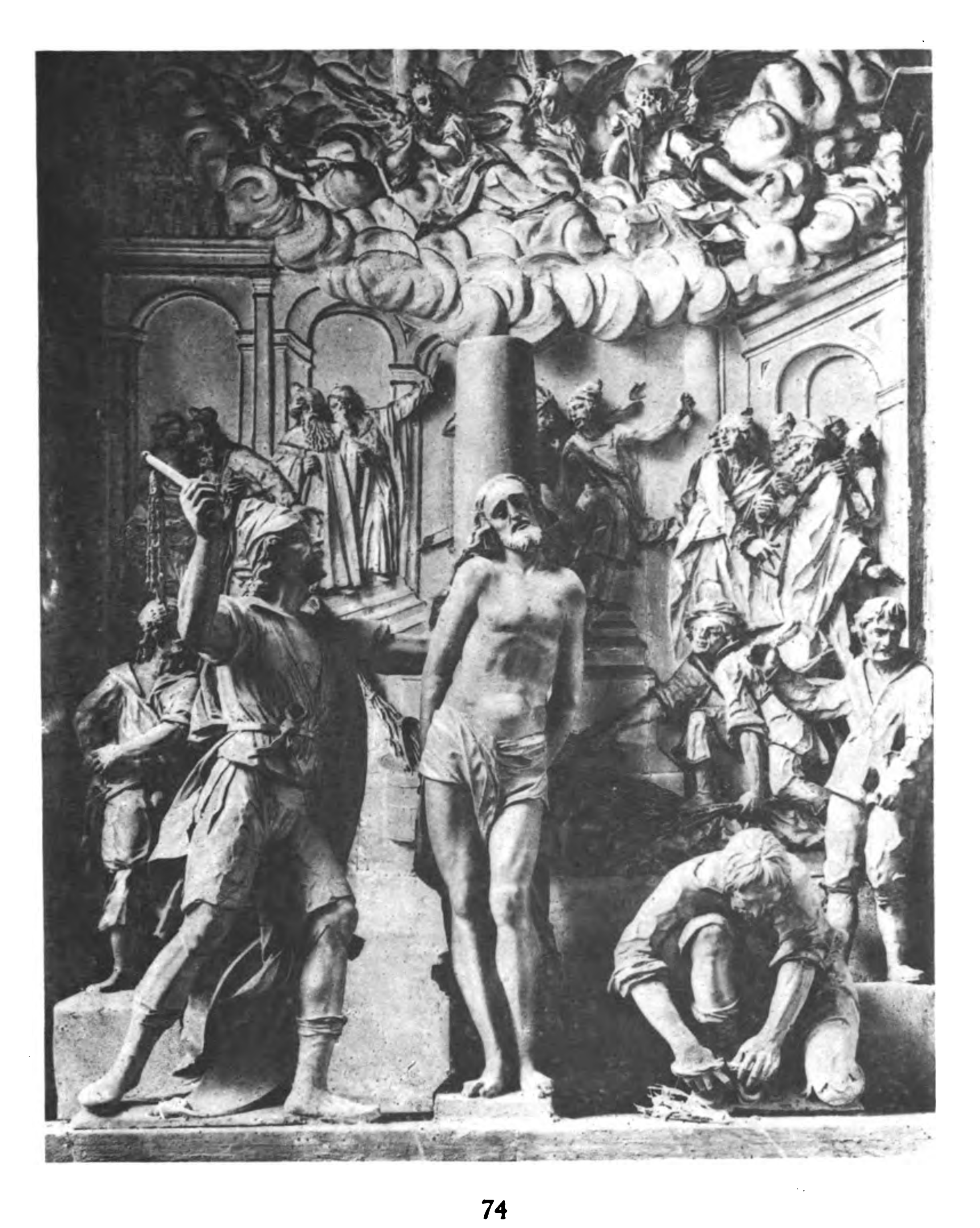


71



72





74



76



77



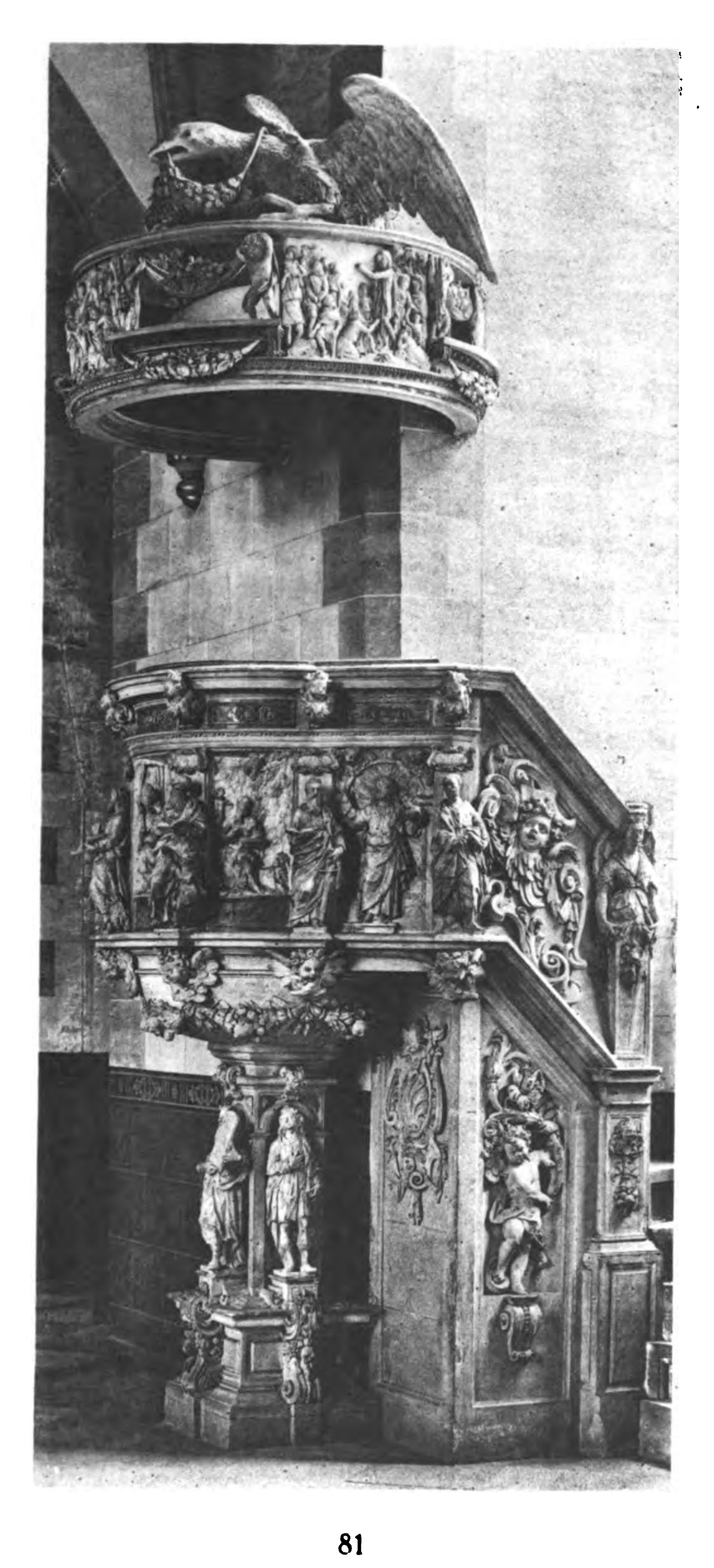
78



79







81

82



83



84



85





86


REX PACIFICVS MAGNIFICATVS EST CVIVS VULTV DESIDERAT VNIVERSA TERRA

87

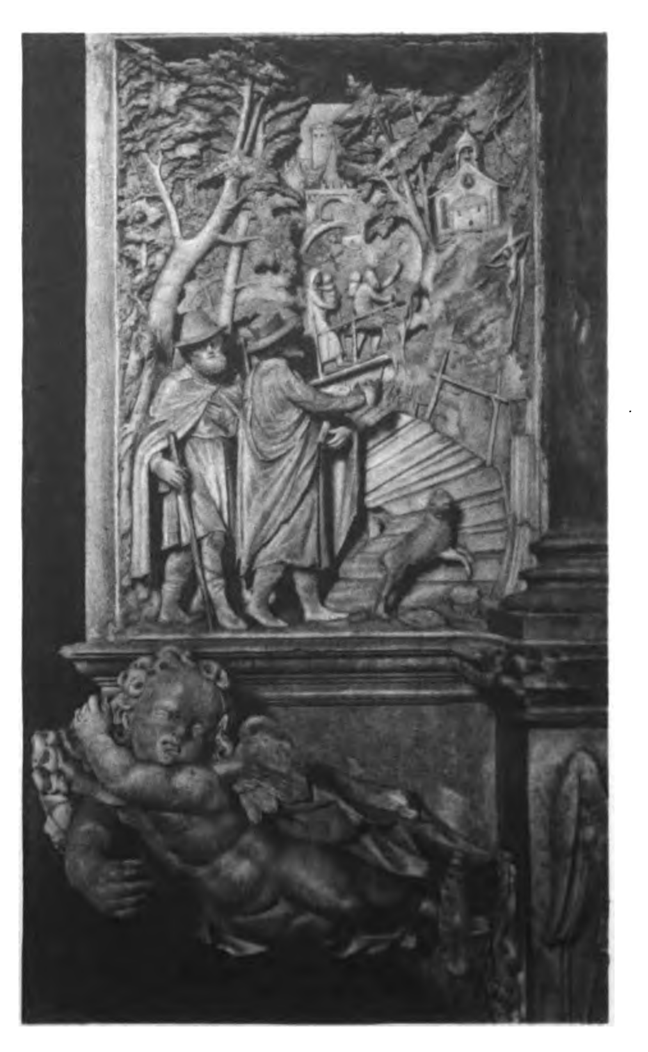

S. MAGDALENA ALTAR
S. IOHANNES. B.


IOHN : 6
EGO SVM PANIS VIV
VS QVI DE COELO DES
CENDI SI QVIS MANDVCAVE
RIT EX HOC PANE VIVET
IN ÆTERNVM

89



90



91





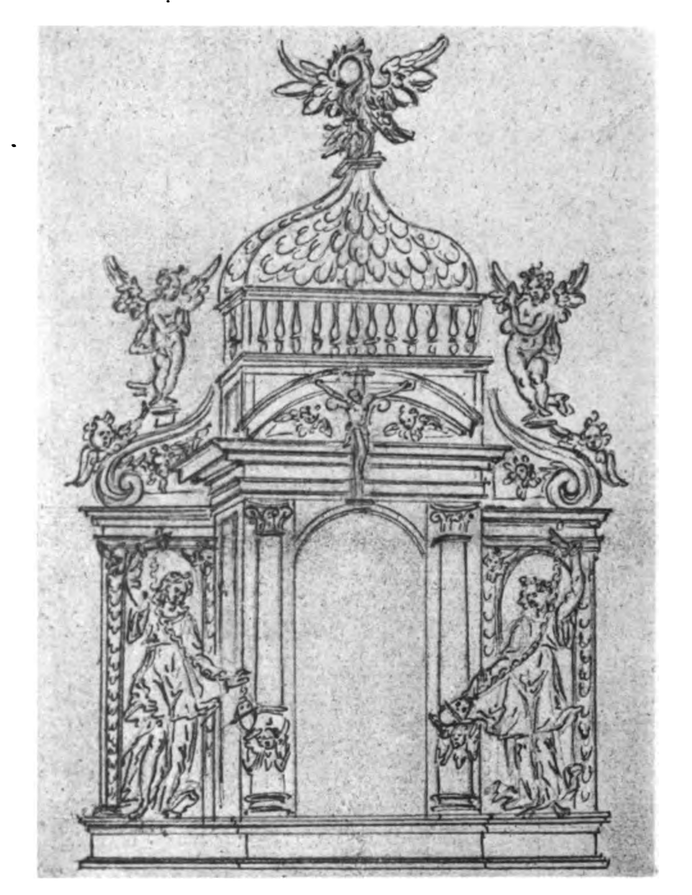
92



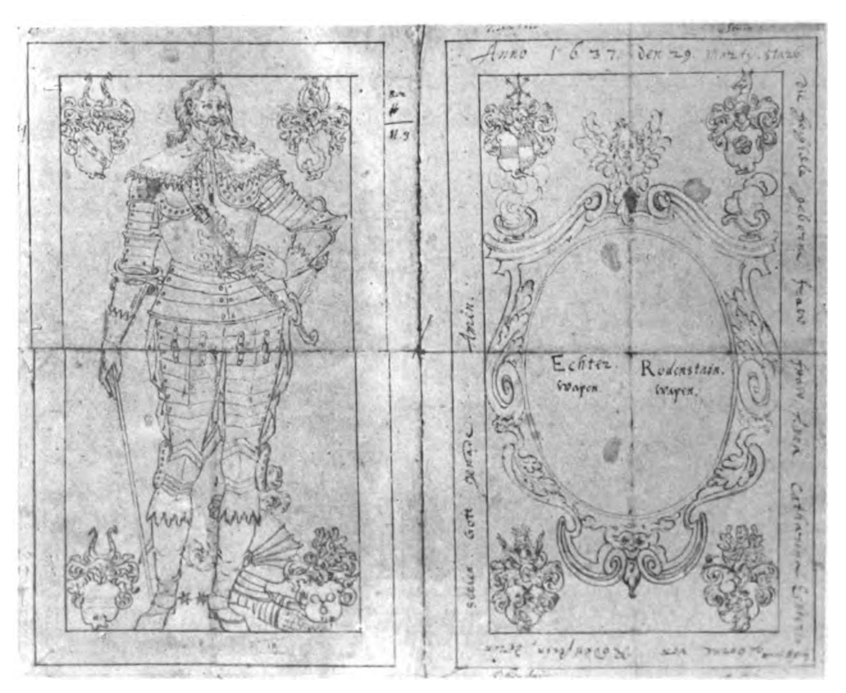
93



94



95



96

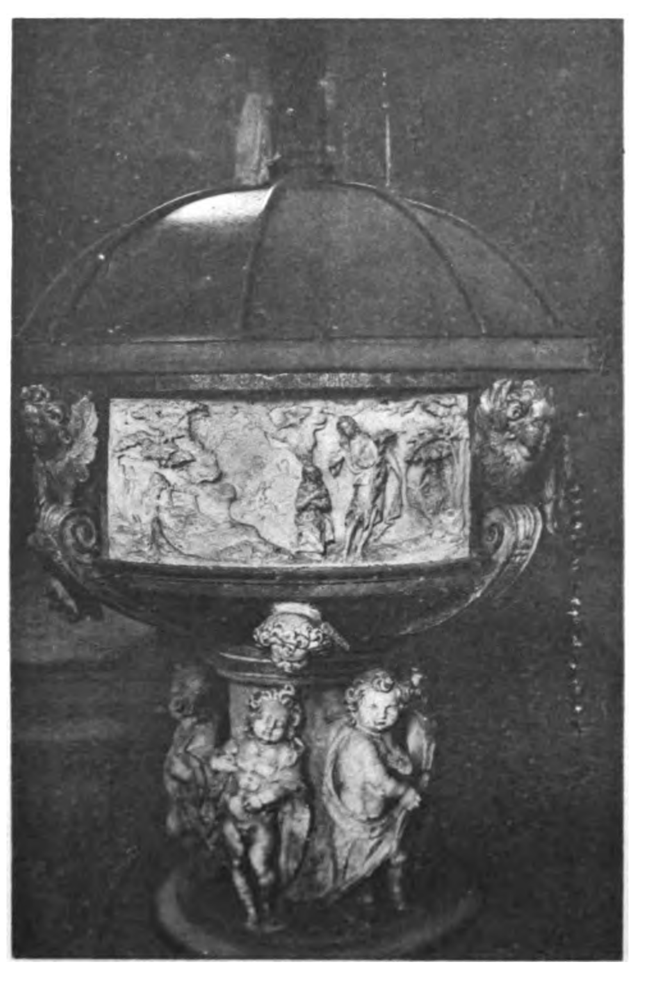


97





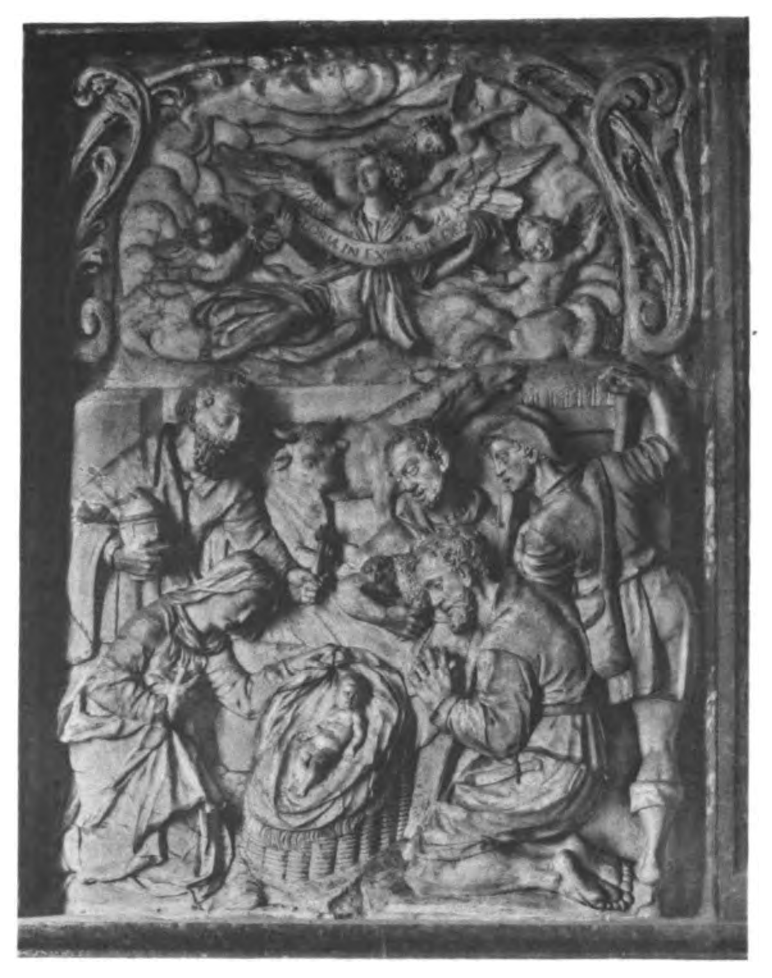
99



100



101



102



103.



104



105



106



107



108



109



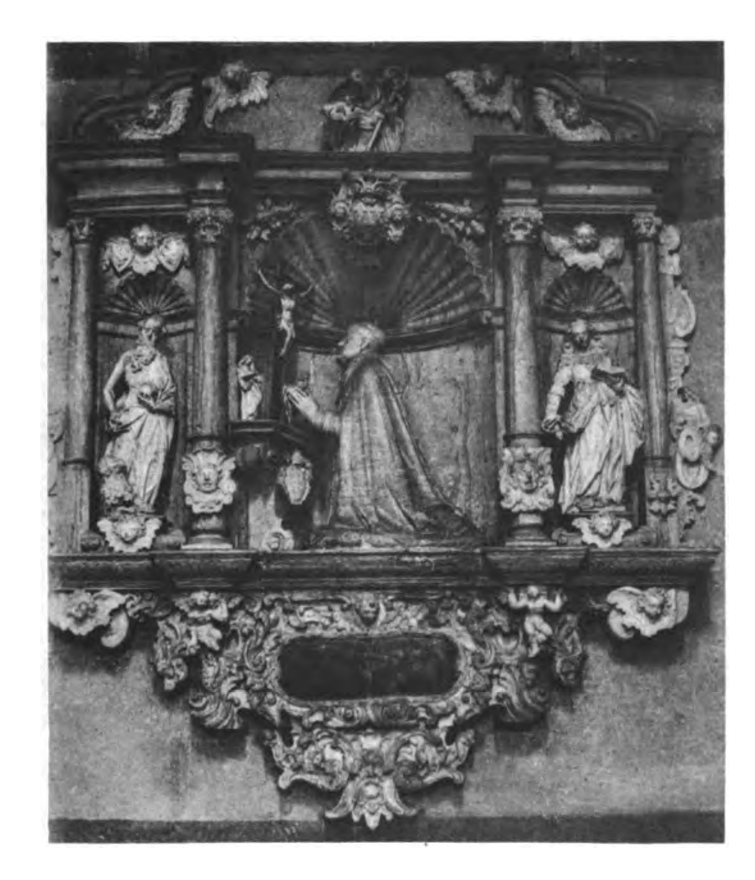
110



111



112



113



114



115



116



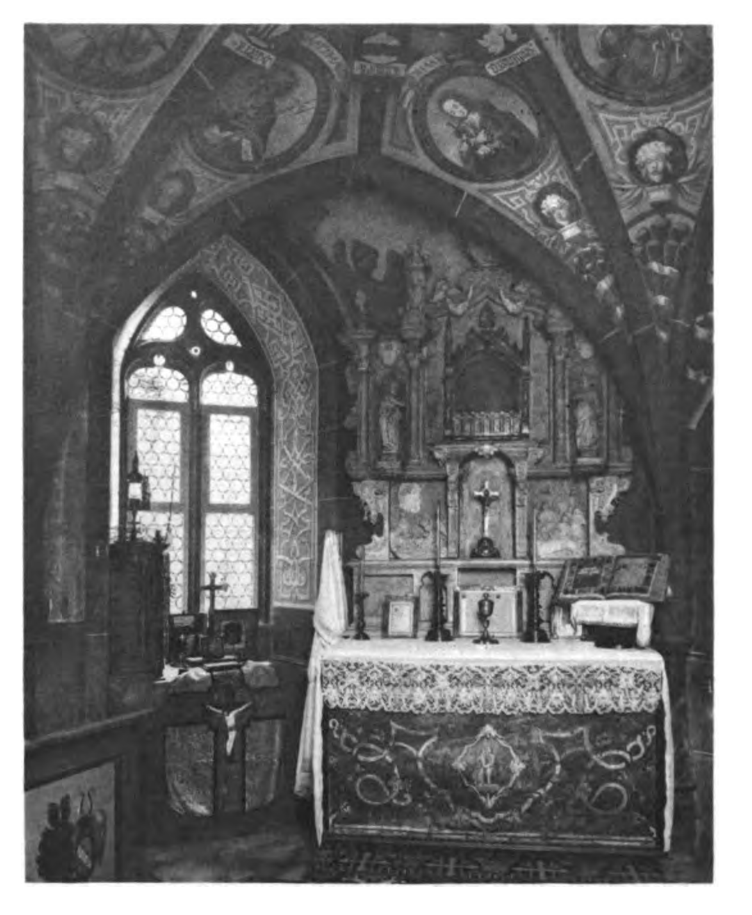
117



118



119



120



121



122


38



124



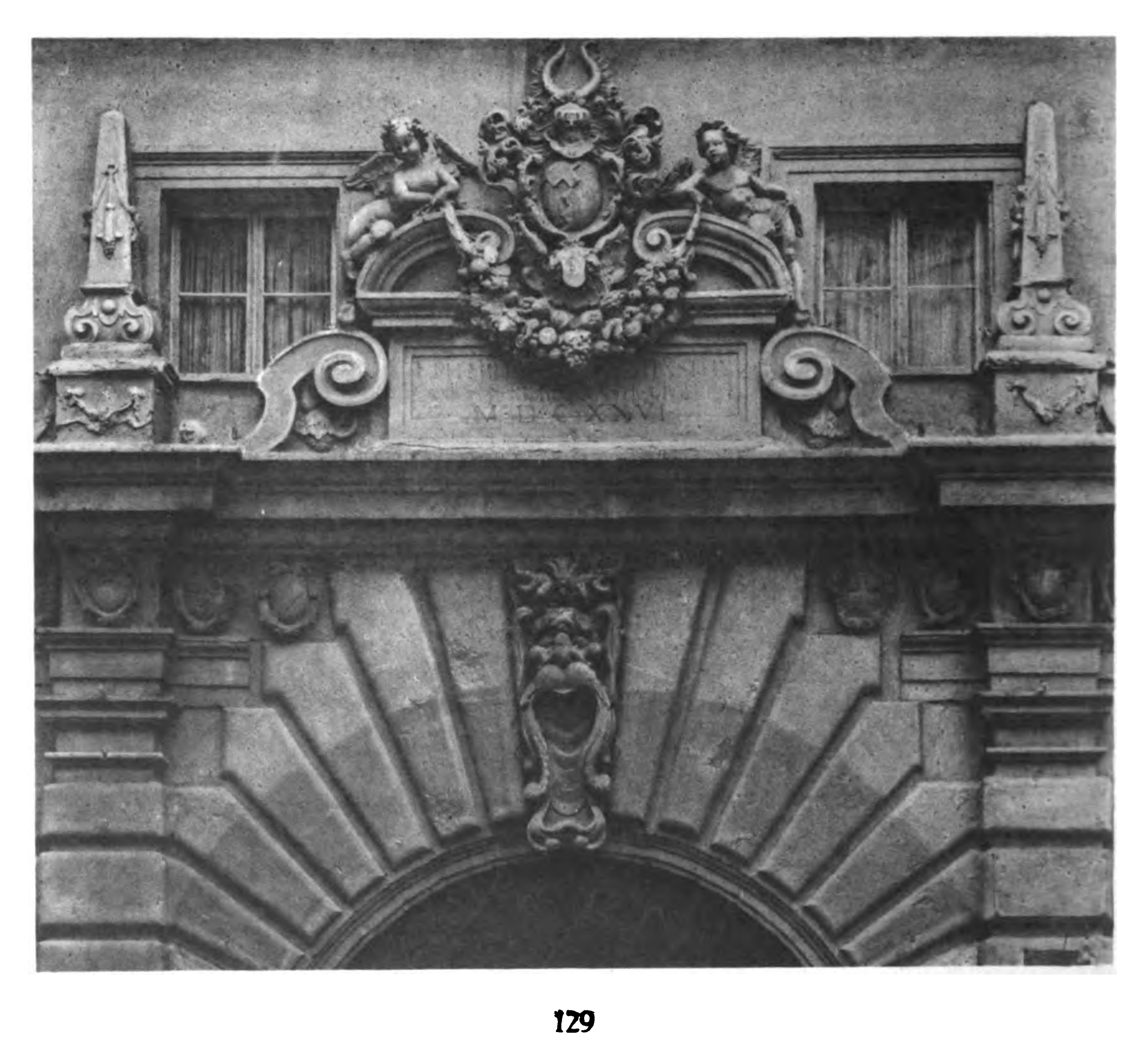
125

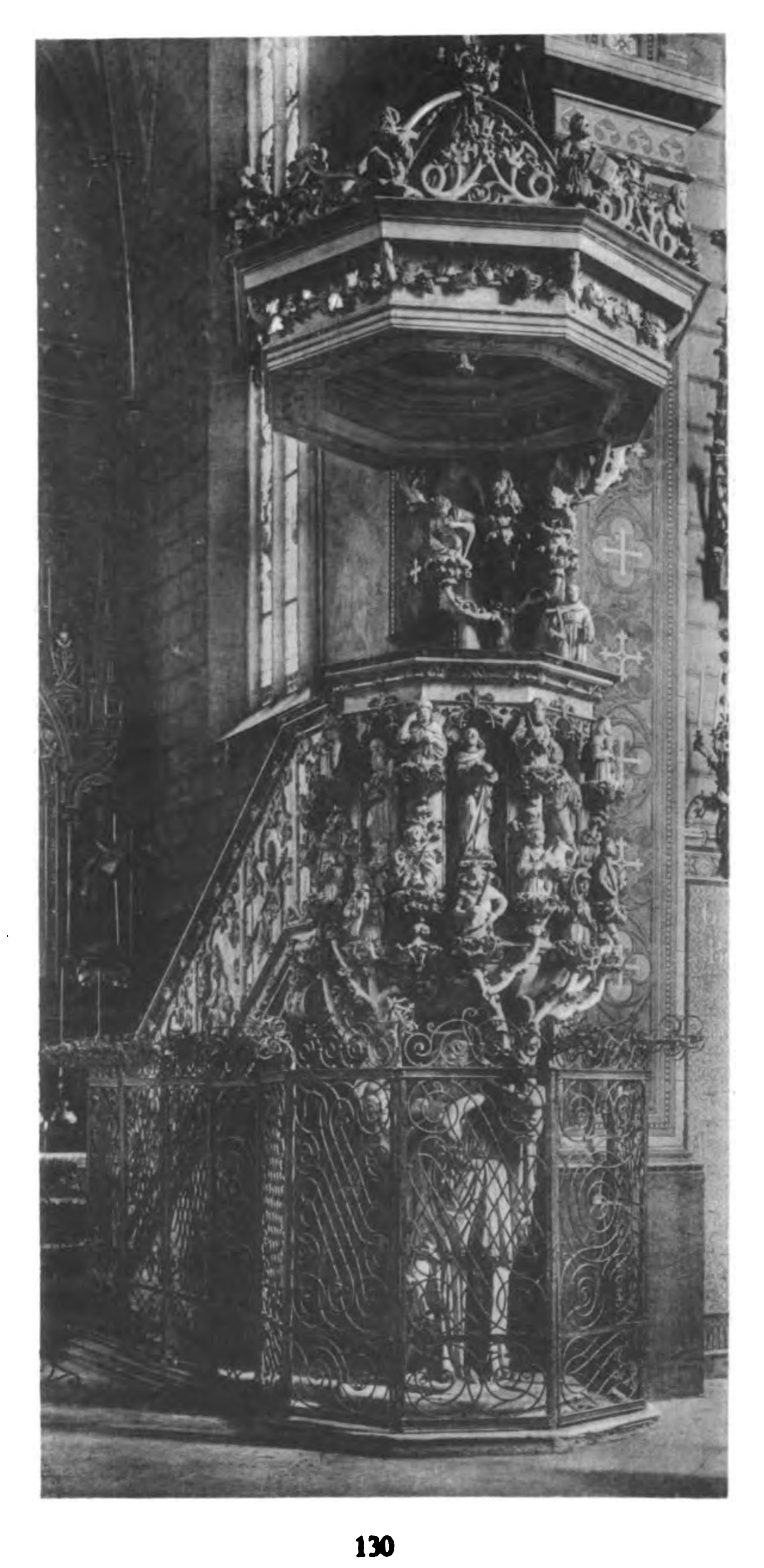


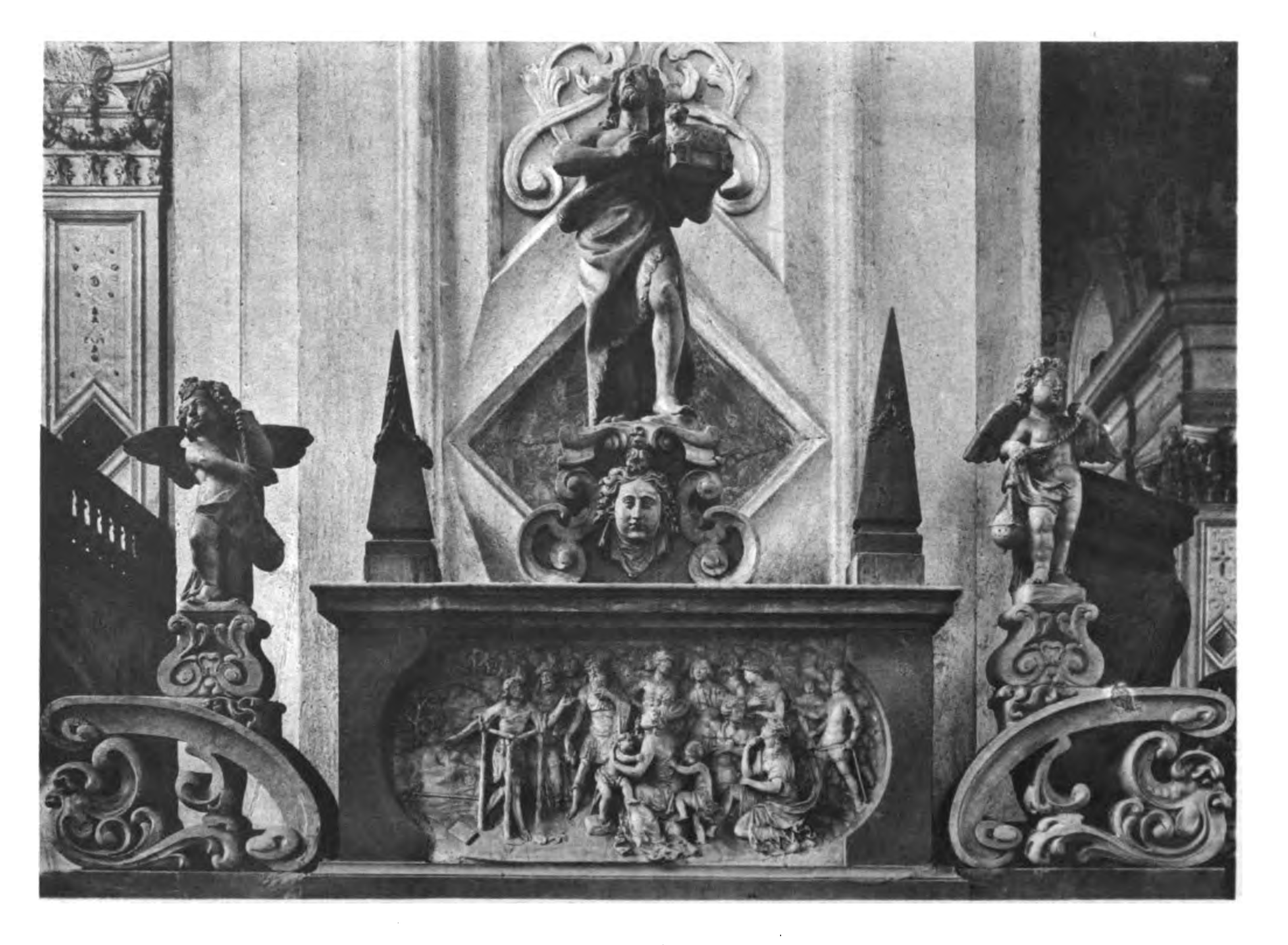
126

127

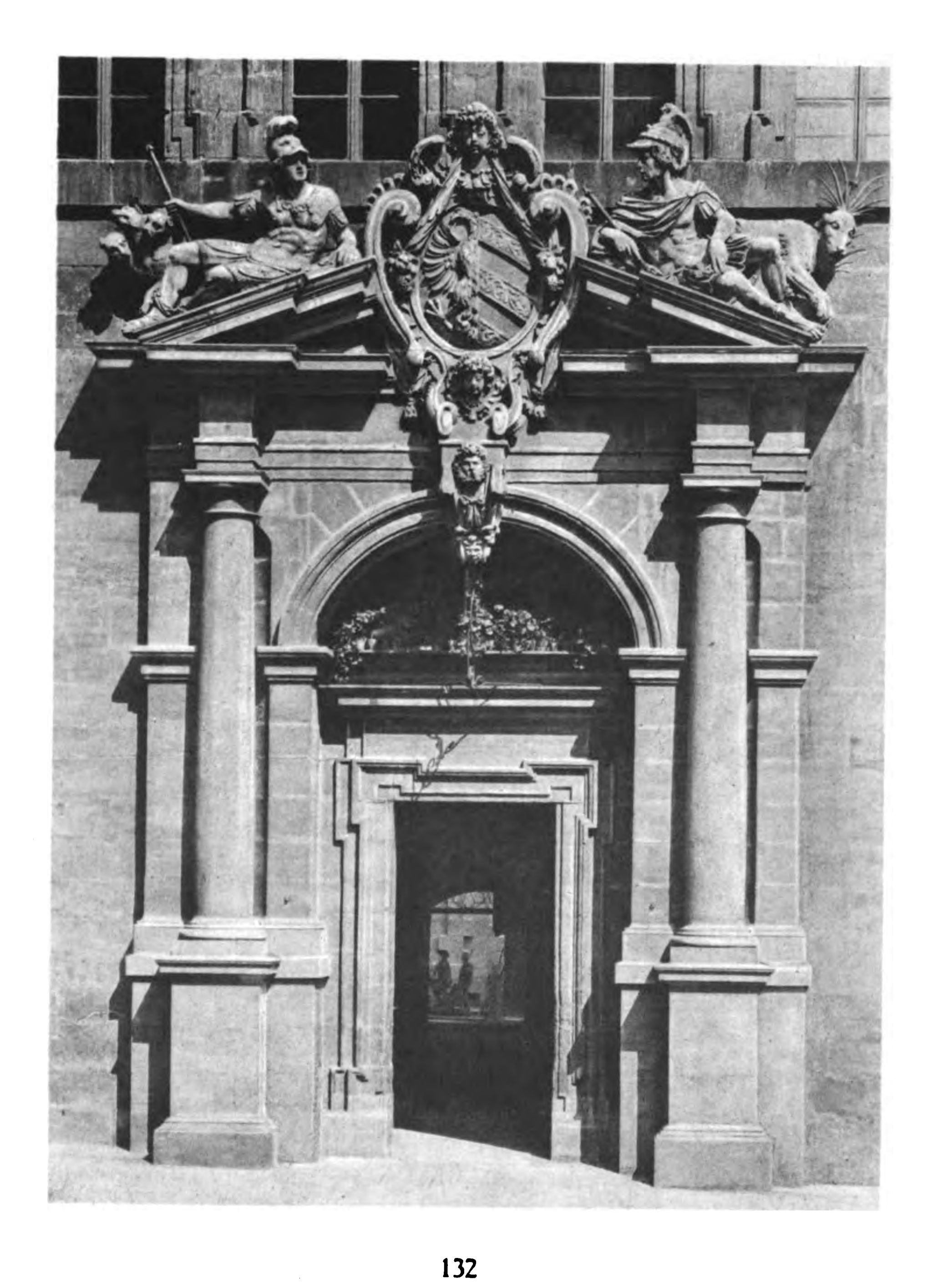


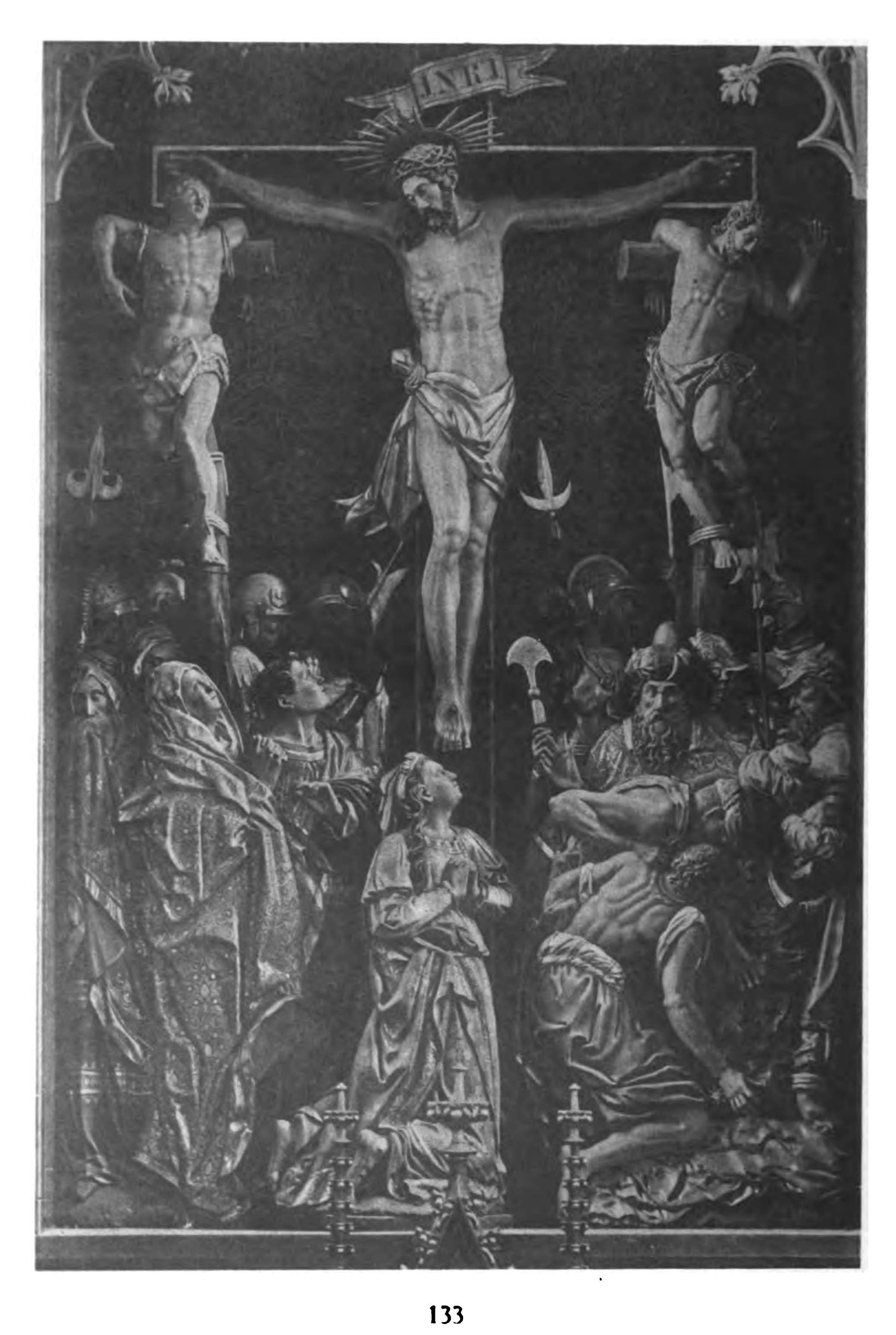




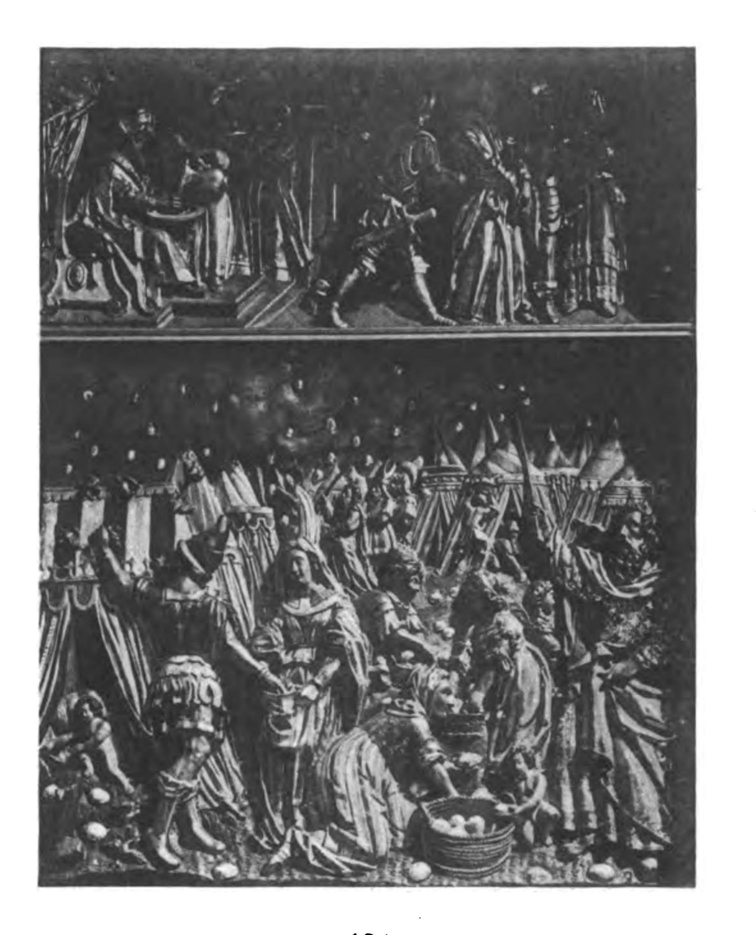


131





133



134



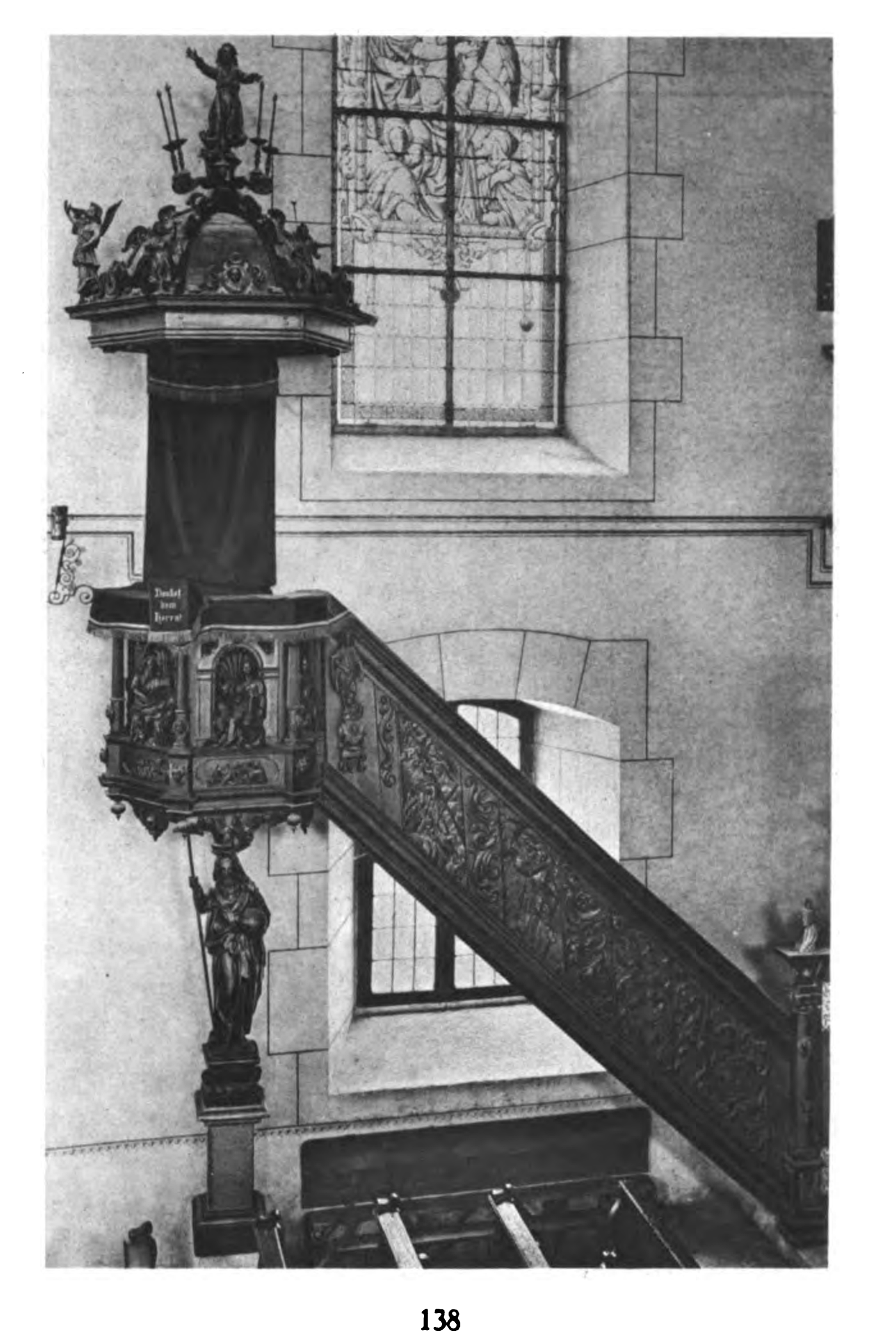
135



136



137

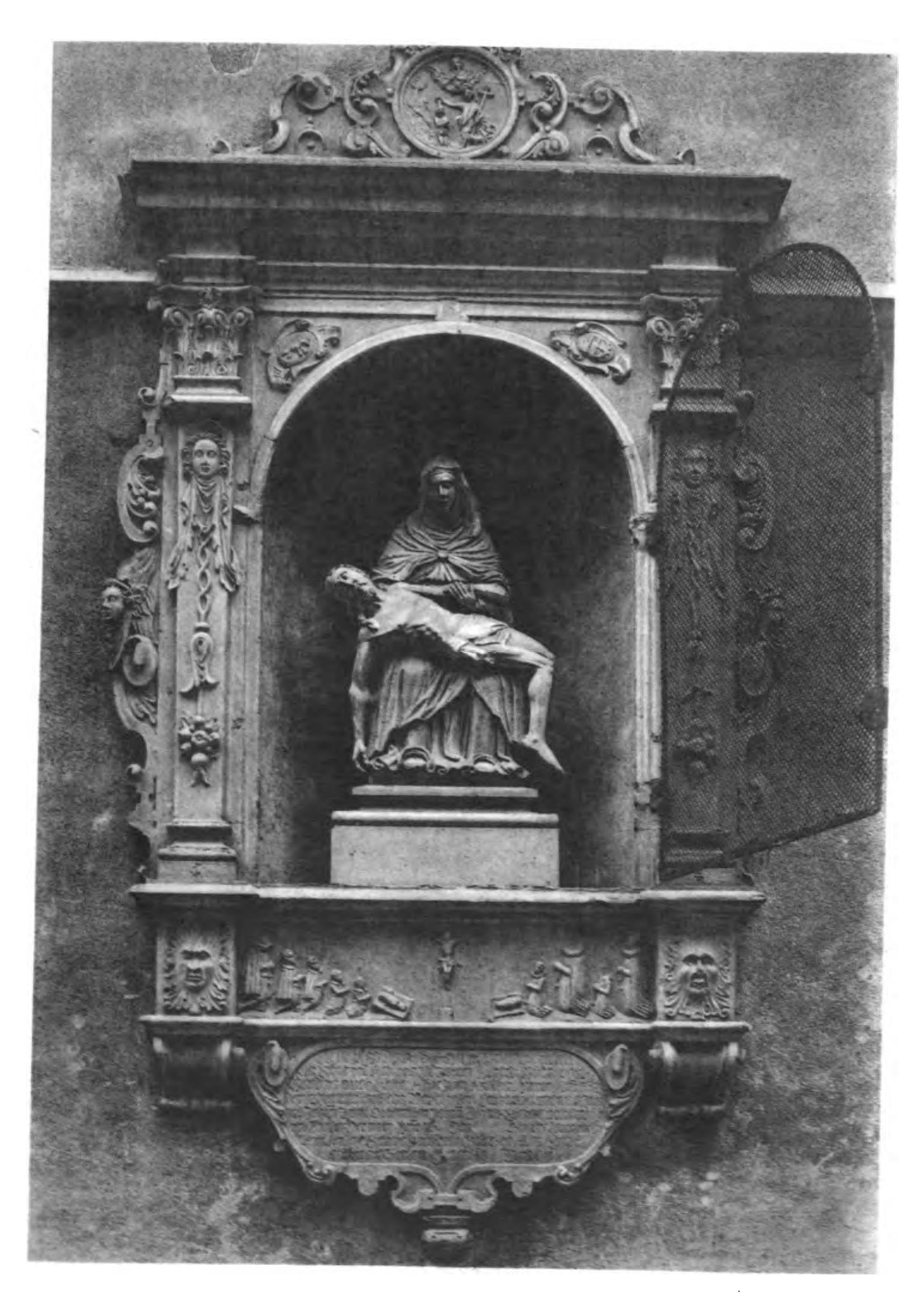

Danket
dem
Herrn!



139



140



141


1637

143



144



145



146





147



148

